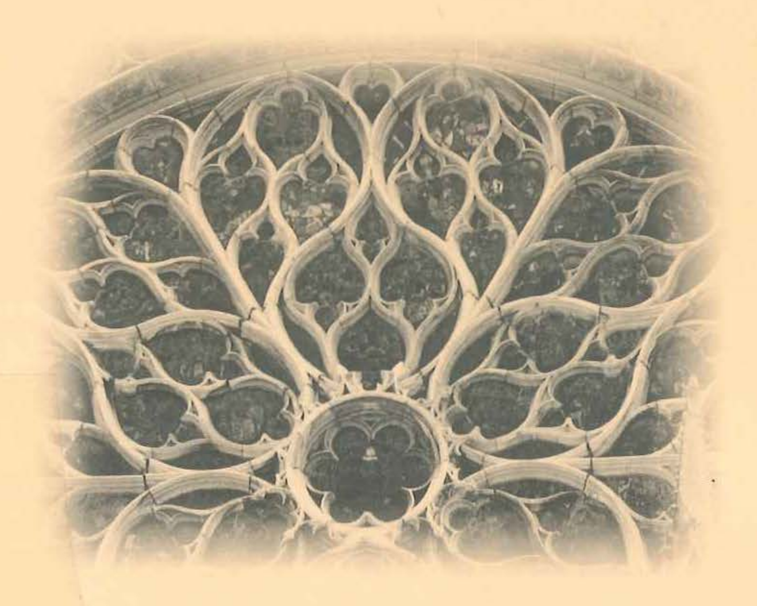
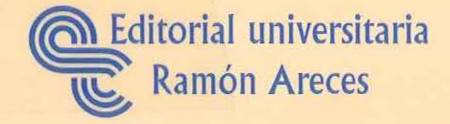
HISTORIA DEL ARTE DE LA BAJA EDAD MEDIA

M.ª Teresa González Vicario
Esther Alegre Carvajal
Genoveva Tusell García
Joaquín Martínez Pino

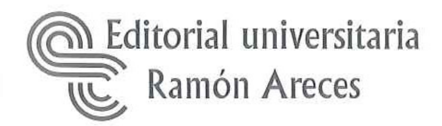






M.ª TERESA GONZÁLEZ VICARIO
Profesora Titular de Historia del Arte (UNED)
ESTHER ALEGRE CARVAJAL
Profesora Contratada de Historia del Arte (UNED)
GENOVEVA TUSELL GARCÍA
Profesora Ayudante de Historia del Arte (UNED)
JOAQUÍN MARTÍNEZ PINO
Profesor Ayudante de Historia del Arte (UNED)

HISTORIA DEL ARTE DE LA BAJA EDAD MEDIA







Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-8004-943-6
Depósito legal: M-1.087-2010

Impreso por: LAVEL, S.A.
Humanes (Madrid)

Impreso en España/ *Printed in Spain*

ÍNDICE

Tema 1

UNA MIRADA HACIA EL ARTE DE LA ANTIGUA EDAD MEDIA

M.ª Teresa González Vicario

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Del comienzo del arte cristiano al arte románico

La caída del Imperio Romano en el siglo v se tradujo en la ruina del mundo antiguo que vino acompañada, consecuentemente, por el hundimiento de su civilización. Sin embargo, el cristianismo fue el motor que propició, aunque lentamente y en un contexto muy complejo, la continuidad y evolución de Occidente dentro de una nueva etapa de la Historia: la Edad Media.

El **arte paleocristiano**, desarrollado durante los cinco primeros siglos de nuestra era y con el que se inicia el medieval, sirvió de puente entre la cultura clásica y la cristiana para originar un arte nuevo que habría de sentar las bases del futuro. En él se distinguen dos etapas que están separadas por el Edicto de Milán (313), mediante el cual se reconoció la libertad de expresión a todas las religiones y entre ellas la cristiana.

Durante la primera, la Iglesia no tuvo libertad de culto. Roma, que se había caracterizado por su tolerancia en materia religiosa, terminó por no aceptar al cristianismo debido a las marcadas diferencias de conducta entre los cristianos y los paganos.

Las persecuciones y la necesidad que tenían los seguidores de Jesucristo de reunirse en determinados lugares para poder practicar el culto sin ser descu-

biertos por sus enemigos les llevó a utilizar las casas particulares, después de haber sido acondicionadas al culto. Este tipo de edificio se llamó *domus ecclesiae*, siendo la más antigua la de Dura Europos (Siria), que data del siglo III. En Roma, esta construcción recibe el nombre de *titulus*.

Otro edificio de esta época es el *martyrium*, de pequeñas proporciones y planta central que albergaba la tumba de un mártir o recordaba su martirio, cuando no conmemoraba algún suceso de la vida de Jesucristo.

Los cristianos no aceptaban la cremación de los cadáveres, ya que preferían la inhumación. En tal sentido, a finales del siglo II y principios del III adquirieron terrenos en las afueras de Roma, siendo éste el origen de las catacumbas que dejaron de utilizarse a fines del siglo V y comienzos del VI. En ellas se excavaron un conjunto de estrechas y altas galerías (*ambulacra*), en cuyas paredes se abren en sentido longitudinal unas cavidades rectangulares (*loculi*), cerrados con losas de mármol o ladrillos, en donde se depositaban los cadáveres; los enterramientos situados en los lugares donde se cruzan varias de estas galerías (*cubicula*) presentan un nicho semicircular (*arcosolium*) bajo el que descansaba el cuerpo de algún mártir (fig.1). En Roma se encuentran las catacumbas más importantes, entre las que se destacan las de *San Calixto*, *San Sebastián*, *Santa Domitila*, *Santa Inés* y *Santa Priscila*, aunque existen otras en Nápoles, Sicilia y el norte de África.



Figura 1. *Cubículo de León, catacumba de Santa Domitila* (Roma), siglo IV.

La *cella memoriae* es una capilla construida al aire libre sobre las catacumbas. Esta construcción, de pequeñas dimensiones, era de planta cuadrada o trilobulada y en ella se celebraban los actos del culto cuando hubo una mayor tolerancia con los cristianos.

Las imágenes más antiguas del arte paleocristiano se encuentran en las catacumbas. El cristianismo comienza a expresar en ellas sus creencias, sirviéndose de motivos simbólicos y de determinadas escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento con los que se inicia la iconografía cristiana.

Entre dichos motivos simbólicos figuran el *crismón* o monograma de Cristo, integrado por las dos primeras letras entrelazadas de su nombre en griego, X y P (ro griega), al que más tarde se le añadieron a los lados la primera y última letras del alfabeto griego (alfa y omega), que simbolizan el principio y fin de todas las cosas; la vid representa la sangre de Cristo; el pez alude a su nombre, puesto que la palabra griega IXZUS, que significa pez, está formada por las cinco primeras letras de la frase *Iesos Christos Theou Uios Soter* (Jesús Cristo hijo de Dios Salvador). Otros símbolos muy empleados fueron el pavo real, el ancla y la paloma. El primero simboliza la inmortalidad, puesto que se pensaba que su carne era incorruptible; el ancla significa la esperanza del cristianismo y, en ocasiones, está acompañada de un delfín, el amigo del hombre; la paloma llevando en el pico una rama de olivo alude a la liberación.

También se representaron temas de origen pagano a los que la nueva religión les dio un contenido cristiano, con lo que se produce la fusión entre fuentes bíblicas y paganas. En este sentido, determinados mitos fueron incorporados a la iconografía cristiana, por lo que Orfeo pasó a ser la personificación de Jesucristo cuando bajó al limbo, a la vez que Eros y Psiquis aluden al alma unida a Dios por el amor. Aristeo, hijo de Apolo y de la ninfa Cirene, dios y patrón de la agricultura, de la ganadería y de la caza, se convirtió en el Buen Pastor. Con frecuencia esta figura se asocia a la de la Orante, una joven con los brazos abiertos en la actitud antigua de orar, que representa el alma liberada del cuerpo y gozando del Paraíso

En el periodo posterior al Edicto de Milán (313) surgen determinadas construcciones, siendo la principal de ellas la *basílica*. El cuerpo principal del edificio iba precedido de un *atrium*, gran patio cuadrangular y porticado, derivado del existente en la arquitectura doméstica, con una fuente en el centro llamada *cantharus* que daba paso al templo a través del *narthex*, nave transversal destinada a los catecúmenos. La basílica, orientada al este, solía ser de tres naves, aunque las más importantes por lo general tenían cinco, siendo la central de doble anchura que las laterales y también de mayor altura, por lo que en ella se abrían unas ventanas. Dichas naves estaban separadas por columnas unidas por arquitrabes o, con mayor frecuencia, por arcadas. En ocasiones, sobre las naves laterales se levantaron unas tribunas destinadas a las mujeres (*matroneum*). La nave central terminaba en un gran arco, o arco triunfal, abier-

to a la nave transversal del crucero o *transeptum*. A través de unas gradas se llegaba al *presbiterio* o cabecera, la parte principal de la basílica, de planta semicircular y en cuyo centro estaba situado el *ara* o altar, cubierto por un baldaquino o *ciborium*, sobre el lugar en que descansaban los restos de un mártir (*confessio*), y al fondo, un asiento corrido, *solea* o *bema*, para los presbíteros. Sólo el ábside (cabecera de la iglesia) está abovedado, mientras que las naves tenían una cubierta de madera plana dividida en casetones, cuando no era un sencillo tejado de madera con la armadura visible al interior. Los fieles ocupaban las naves laterales: las mujeres a la derecha y los hombres a la izquierda. El coro para el clero menor se encontraba en la nave central, y a los lados, los *ambones* o púlpitos: en el de la izquierda se leía el Evangelio, y en el de la derecha, las Epístolas. Entre las basílicas más representativas figuran las de *San Pedro* (fig. 2), *Santa María la Mayor*, *San Juan de Letrán*, *San Pablo Extramuros* y *Santa Inés*, en Roma.

Figura 2. Planta de la *basílica de San Pedro* (Roma), siglo IV.

Junto a la basílica, figuran otros edificios de planta central: el baptisterio y el mausoleo, como el *baptisterio de Letrán* y el *mausoleo de Santa Constanza*, en Roma, mientras que en Rávena se encuentran el *baptisterio de los Ortodoxos* y el *mausoleo de Gala Placidia* (fig. 3).

Figura 3. *Mausoleo de Gala Placidia* (Rávena), siglo V.

En cuanto a la escultura paleocristiana, lo más destacado es el relieve, puesto que la exenta o de bulto redondo se reduce a la representación del *Buen Pastor* (Museo de Letrán, Roma), inspirado en el moscóforo griego, y del *Cristo Doctor* enseñando la Ley cristiana (Museo de las Termas, Roma). Mayor importancia tienen los sarcófagos, como el de *Junius Bassus*, en la cripta del Vaticano (Roma) (fig. 4).

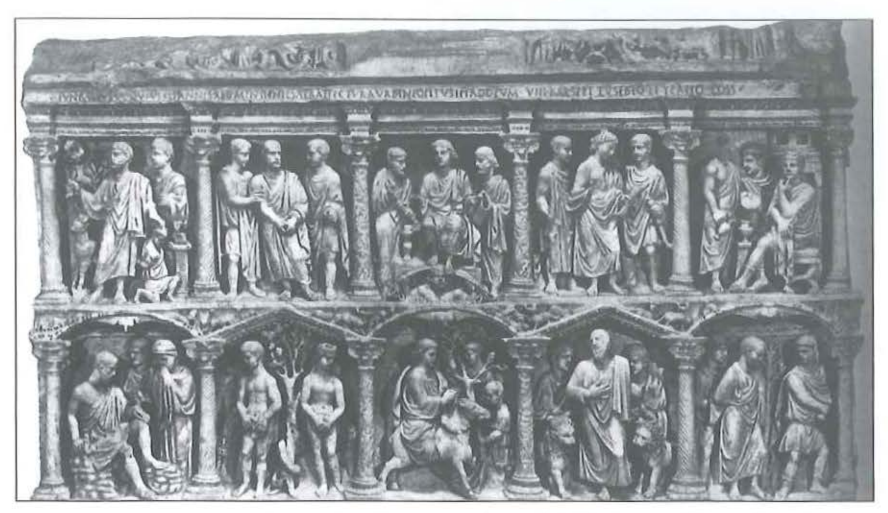


Figura 4. *Sarcófago de Junius Bassus*, cripta del Vaticano (Roma), siglo IV.

La pintura de las catacumbas se caracterizó por su tosquedad y simplificación, perceptible en aquellas figuras de colores planos con perfiles rotundos. Sin embargo, a partir de la Paz de la Iglesia su estilo se hizo más cuidado, y aquel simbolismo de los primeros tiempos fue sustituido paulatinamente por una iconografía claramente cristiana, relacionada con el Antiguo y Nuevo Testamento. No obstante, en esta época el mosaico alcanzó un protagonismo extraordinario, hasta el extremo de decorar no sólo los pavimentos, como habitualmente había sucedido, sino también las superficies de las paredes y del ábside. Los mosaicos de los *mausoleos de Santa Constanza* y de *Gala Placidia* y los del *baptisterio de los Ortodoxos* constituyen buenos ejemplos.

Después del hundimiento del Imperio de Occidente en el siglo V, el de Oriente pudo resistir la invasión de los bárbaros, transformándose en el Imperio bizantino que subsistió hasta el año 1453. A lo largo de este espacio de tiempo se distinguen tres periodos o edades de oro dentro del **arte bizantino**: La primera corresponde a la época del emperador Justiniano, en el siglo VI; la segunda se desarrolla entre los siglos IX y XII, tras el paréntesis de la etapa iconoclasta (726-843), y la tercera desde el siglo XIII al XV.

El arte bizantino, iniciado a partir del siglo VI y cuyo influjo llegó al oeste, se generó en las ciudades griegas de Egipto, Siria, Asia Menor y en las regio-

nes de Anatolia cercanas a Persia, estando marcado por una doble influencia: la griega y la oriental.

La época de Justiniano (527-565) constituye uno de los momentos artísticos más brillantes. El edificio más importante es la iglesia de *Santa Sofía de Constantinopla* (fig. 5), realizada por los arquitectos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto. En él se mezclan la planta basilical y la centralizada al consistir en una cruz griega inscrita en un rectángulo, en cuyo interior se destaca una gigantesca cúpula apoyada sobre pechinas. Sus empujes están contrarrestados por cúpulas menores y grandes contrafuertes. Otras iglesias son las de los *santos Sergio y Baco*, la de *Santa Irene* y la de los *Santos Apóstoles*, hoy desaparecida, todas ellas en Constantinopla. En Rávena se encuentran las de *San Vital*, *San Apolinar in Classe* y *San Apolinar el Nuevo*.

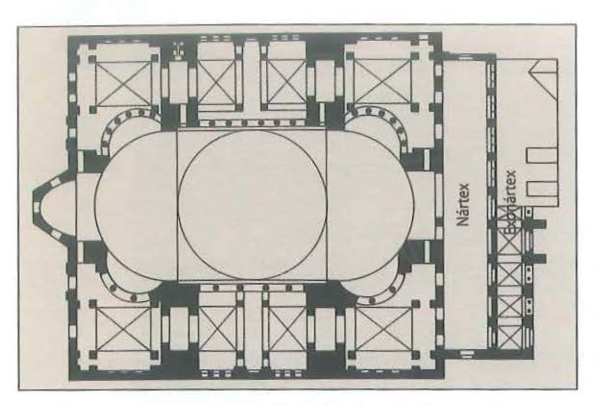


Figura 5. Planta de la *iglesia de Santa Sofía de Constantinopla*, siglo VI.

La decoración musivaria se integra en la arquitectura con una perfección inigualable. En tal sentido debe destacarse el gran friso o cortejo de santos y mártires de *San Apolinar Nuevo*, desarrollado a ambos lados de la nave central; en cambio, en *San Apolinar in Classe*, los mosaicos más notables son los del ábside con la representación de Elías y Moisés a los dos lados de la cruz y la figura de San Apolinar con doce corderos. En el presbiterio de *San Vital* se encuentran los mosaicos dedicados a Justiniano y a su esposa Teodora (fig. 6), acompañados por sus respectivos séquitos.



Figura 6. *Teodora y su séquito. San Vital de Rávena*, siglo VI.

Después de la época iconoclasta (726-843) que supuso la destrucción de las imágenes, surge la Segunda Edad de Oro del arte bizantino (siglos IX-XII). Durante la dinastía macedonia (867-1057) y la de los Comnenos (1081-1185) es cuando alcanza su plena formulación un modelo de iglesia bizantina con pórtico y planta de cruz griega cubierta con cúpulas, a la vez que se generalizó el uso del tambor para hacer más esbeltas dichas cúpulas. Ejemplos característicos es la *Nea* de Constantinopla, hoy desaparecida, la *Kilissé Djami* (*Iglesia de San Teodoro*), también en esta ciudad, el *monasterio de Daphni*, en Atenas y los *monasterios de Hosios Lukas* y *del Monte Athos*, en Grecia. En Italia, debe destacarse la *basílica de San Marcos* de Venecia (fig. 7).

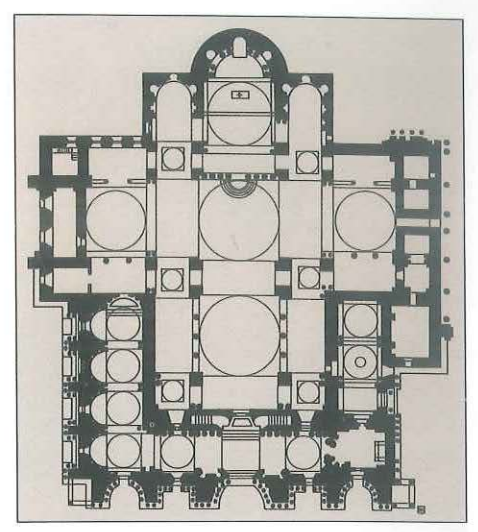


Figura 7. Planta de *San Marcos de Venecia*, a partir de 1063.

La influencia del arte bizantino llegó también a Rusia, destacando la *iglesia de Santa Sofía* de Kiev, en la que se sigue el modelo de la *Nea* de Constantinopla.

Con la dinastía de los Paleólogos (1261-1453), tiene lugar la Tercera Edad de Oro del arte bizantino que se desarrolla entre los siglos XIII y XV. Es una época que no presenta grandes novedades, aunque se introducen algunas variantes en el uso de los materiales y en los motivos decorativos con un claro predominio del ladrillo. Se siguen utilizando las cúpulas en las cubiertas, apoyadas sobre tambores circulares o poligonales. Ejemplos representativos son las iglesias de los *Santos Apóstoles* de Salónica, las de *Mistra*, en Grecia, y la *Asunción del Kremlin*, en Rusia.

Dentro del arte bizantino deben destacarse también los *dípticos consulares o imperiales* de marfil y, especialmente, la *cátedra de Maximiano*, en Rávena, realizada en este mismo material durante la primera edad de oro (fig. 8). La pintura de iconos sobre tabla constituye otro de los capítulos más relevantes, siendo un ejemplo muy representativo la

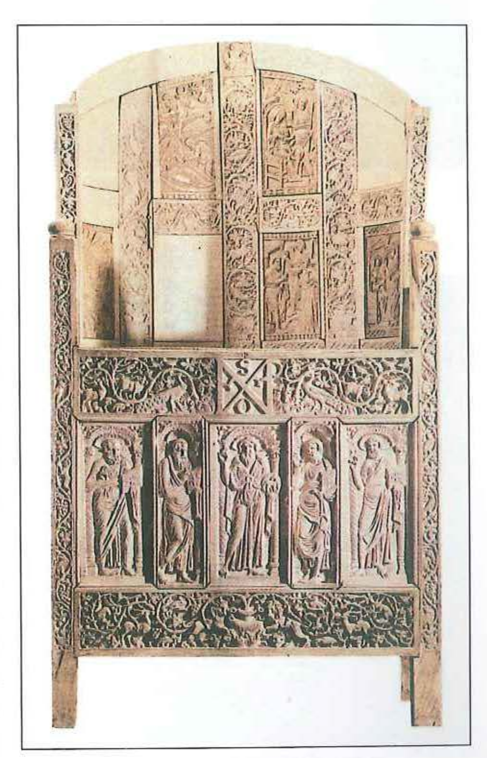


Figura 8. *Cátedra de Maximiano*, Museo Arzobispal de Rávena, siglo VI.

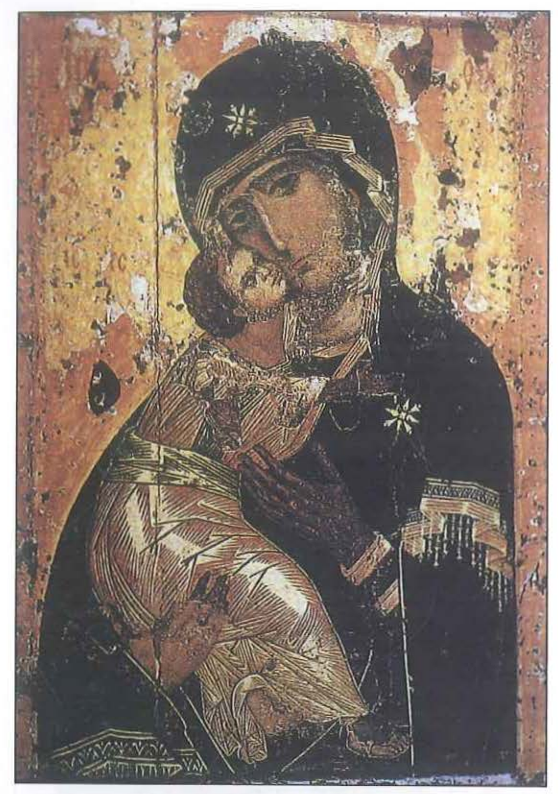


Figura 9. *Virgen de Vladimir,* Galería Tretiakov, Moscú, siglo XII.

Virgen de Vladimir (Galería Tretiakov, Moscú), del siglo XII (fig. 9).

Por otra parte, la desaparición del Imperio Romano de Occidente (476) desembocó en una fragmentación política, con la consecuente diversidad artística que en cada reino dependió del legado romano, de la cultura del pueblo germánico invasor y de la influencia del cristianismo, desarrollándose durante esta etapa, que comprende desde el siglo V al VIII, el **arte de las invasiones**. En este sentido, cabe destacar las aportaciones de los merovingios, ostrogodos, lombardos, anglosajones y, de manera especial, las realizadas por los visigodos.

El arte visigodo está marcado por la tradición hispanorromana y paleocristiana con influencias del Oriente cristiano y del Norte de África. Cronológicamente se desarrolla desde el siglo V hasta la invasión musulmana de la península Ibérica en el año 711.

Se utilizó la piedra en sillares dispuestos a soga y tizón, y quizá con la intención de restar sobriedad a los muros, introducen en ellos, a distintas alturas, cenefas o frisos realizados en sillares, como en *Quintanillas de las Viñas* (fig. 10), en Burgos. El arco es de herradura, aunque más abierto que el empleado posteriormente por los musulmanes, y la cubierta es abo-



Figura 10. Decoración esculpida de *Santa María de Quintanilla de las Viñas*, Burgos, siglo VII.

vedada, bien de cañón o de arista; es frecuente el empleo de columnas, a menudo reutilizadas; los capiteles pertenecen al orden corintio, sin que tampoco falte el capitel bizantino troncocónico invertido, coronado por el cimacio, cuerpo en forma de pirámide truncada y también invertida.

El templo visigodo sigue, en términos generales, la distribución de las basílicas cristianas. Su planta puede ser basilical o cruciforme inscrita en un rectángulo. En la primera mitad del siglo VII, se emplea el ábside cuadrado que sustituye al semicircular del siglo anterior; se utiliza la bóveda de cañón de herradura y también en esta época aparecen pequeños pórticos a los pies y en los laterales de los templos. Entre los que tienen planta basilical figuran *San Juan de Baños* (fig. 11), en Palencia, y *Santa María de Quintanilla de las Viñas*, en Burgos; otros son cruciformes como *San Pedro de la Nave*, en Zamora, *Santa Comba de Bande*, en Orense, y *San Fructuoso de Montelios*, en Braga (Portugal).

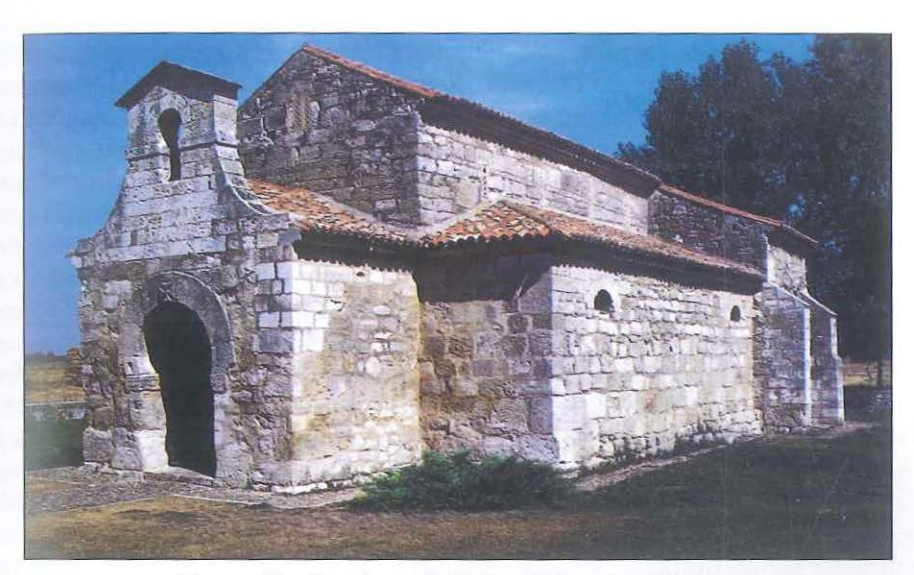


Figura 11. *San Juan de Baños*, Palencia, siglo VII.

La orfebrería constituye un capítulo muy relevante del arte visigodo, destacándose por su importancia los *tesoros de Guarrazar* (Toledo) y de *Torredonjimeno* (Jaén).

Pero también en la Edad Media, a partir del siglo VII, el mundo cristiano se sintió amenazado por el Islam, a su vez origen del **arte musulmán** que ha sido considerado como el último de los nacidos en el viejo mundo. La aparición de dicho arte, muy influido a su vez por las manifestaciones artísticas de los pueblos conquistados, tiene su origen en el nacimiento de la religión musulmana que fue predicada por Mahoma (571-632). A su muerte, el islamismo se difun-

dió rápidamente hasta el extremo de llegar en poco más de un siglo al sur de Francia y a los confines de la India. Este arte, sin una tradición arquitectónica significativa en sus comienzos, supo asimilar las influencias derivadas de las tradiciones helenística, oriental y cristiana hasta ir configurando y reafirmando paulatinamente su propia personalidad e, incluso, también podría decirse singularidad, basada esta última en unas manifestaciones artísticas realizadas a lo largo de un dilatado territorio, en las que junto a los aspectos comunes del arte islámico también se perciben las características propias de cada región.

La arquitectura se caracteriza por sus edificios de poca altura, definidos por volúmenes cúbicos y coronados, en algunos casos, por los perfiles curvos de sus cúpulas, con unos exteriores que ocultan celosamente el contenido de sus espacios interiores. Es una arquitectura marcada por el medio, de ahí que los materiales empleados estén determinados de antemano por la zona. No obstante, el ladrillo caracteriza a la arquitectura musulmana, que además empleó también la piedra, el mampuesto, el yeso y la madera.

El arco es uno de los elementos arquitectónicos más significativos, siendo de formas muy variadas: el de medio punto o semicircular, el de herradura, uno de los más característicos, es ultrasemicircular, el de herradura apuntado, también llamado túmido, que se origina al cruzarse dos arcos de herradura, el lobulado o polilobulado, formado por lóbulos, y el angrelado, este último con el intradós adornado con pequeños lóbulos que se cortan en pico. El alfiz es una moldura de proporciones cuadradas que enmarca un arco. Las bóvedas también adoptaron diversas formas, aunque la más frecuente fue la bóveda de cañón –la de intradós cilíndrico–, además de la de arista –la que resulta de la intersección de dos bóvedas de cañón–; existen también las bóvedas nervadas, cuyos nervios paralelos dos a dos no se cruzan en el centro, y cúpulas de gallones a la manera de los gajos de una naranja. Por otra parte, el poco peso de las cubiertas, que suelen ser de madera, favoreció la delgadez de las columnas y los pilares, mientras que los capiteles evolucionaron a partir del corintio. Con respecto a los elementos sustentantes, debe tenerse en cuenta que en un principio se utilizaron las columnas de las construcciones romanas, aunque posteriormente serían imitadas, y ya en el siglo XIV fue cuando se creó un tipo de columna en la *Alhambra* de Granada durante la etapa nazarí.

Los temas empleados en la decoración se reducen a los de carácter vegetal y geométrico. La vegetal, de forma estilizada, se denomina *ataurique*; la conocida por el nombre de *lacería* es la integrada por complicados lazos geométricos que se cruzan sin solución de continuidad; la *epigráfica* es la que utiliza los trazos rectos o cúficos y los cursivos o nesjies como elementos ornamentales, teniendo una gran difusión la utilización de fórmulas coránicas con las que se decoran los muros de las mezquitas, palacios e incluso los de las casas particulares. Muy característica es también la decoración colgante de *mocárabes* o *muqarnas*, que consiste en la yuxtaposición y superposición de unos prismas con base cóncava con la que se decoran frisos, capiteles, arcos,

bóvedas..., presentando el aspecto de estalactitas. Todos estos motivos decorativos se caracterizan por su reiteración, desarrollándose de forma continua, ininterrumpida e, incluso, infinita.

El edificio más característico de arquitectura musulmana es la mezquita, cuyo origen se encuentra en la casa que el Profeta Mahoma tuvo en Medina. En ella aparecieron los elementos esenciales de este edificio, aunque con el tiempo, y a medida que el territorio dominado por los musulmanes fue extendiéndose, también se fue transformando su tipología al recibir determinadas influencias locales.

La mezquita se compone generalmente de un recinto rectangular dividido en dos partes: la primera es un patio porticado o *sahn* con la fuente de las abluciones o *sabil* en su centro, cubierta generalmente por un templete, donde los fieles se purifican antes de entrar en la sala de oración. El *alminar* o *minarete* es la torre situada en uno de los lados del patio, desde donde el *almuédano* o *muezín* llama a los fieles a la oración. La segunda parte es la sala de oración o *haram* dividida en varias naves separadas por columnas o pilares; estas naves pueden ser paralelas o perpendiculares al muro de la *qibla*, marcada por la situación de La Kaaba en La Meca. En dicho muro se encuentra el *mihrab* o nicho, abierto generalmente en su centro. En esta parte de la mezquita se concentra el mayor lujo ornamental, al igual que en la *macsura*, el espacio inmediato destinado al califa y, por lo tanto, protegido por canceles. Junto al *mihrab* también se encuentra el *mimbar* o púlpito desde donde el *imán* dirige la oración. Entre las mezquitas más importantes figuran la *Gran Mezquita* de Damasco (Siria) (fig.12), la *Gran Mezquita de al-Mutawakkil* y la de *Abu-Dulaf*, ambas en Samarra (Irak), la *de Kairuán* (Túnez) y la *de Ibn Tulun* (Egipto).

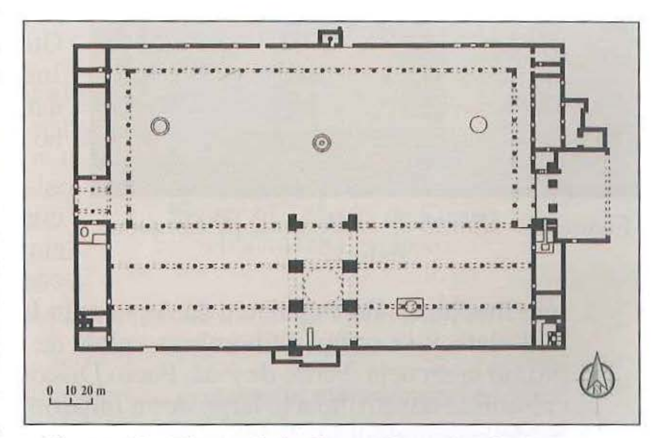


Figura 12. Planta de la *Gran Mezquita de Damasco* (Siria), siglo VIII.

Las realizaciones artísticas en el área del Mediterráneo occidental se caracterizan especialmente por haber aportado durante varios siglos formas orientales al arte cristiano occidental. En España se encuentran monumentos muy importantes, construidos durante las cuatro etapas principales del dominio musulmán, es decir, el periodo cordobés (VIII-X); reinos de Taifas (XI); etapa de las invasiones de los almorávides y almohades (XII y XIII) y, finalmente, el periodo nazarí o granadino (XIV y XV), aunque debe señalarse que estos dos últimos periodos serán estudiados en la Baja Edad Media. La *mezquita de Cór-*

doba (fig.13), *Medinat al-Zahara*, la *Giralda*, la *Torre del Oro* y la *Alhambra de Granada* son, entre otros, ejemplos muy representativos del arte hispanomusulmán.

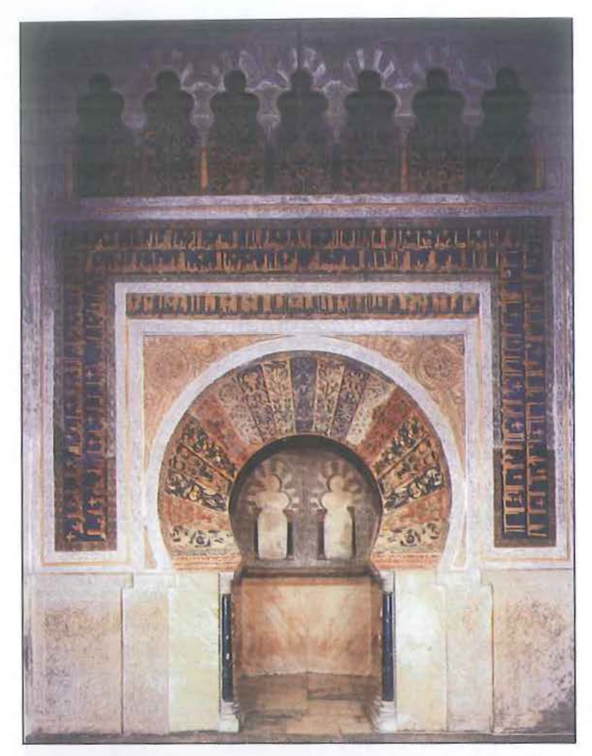


Figura 13. *Mihrab de la Mezquita de Córdoba*, siglo X.

En Occidente, la coronación de Carlomagno (768-814) en Roma por el Papa León III, en la Navidad del año 800, fue un hecho de gran trascendencia, ya que con ello se pretendía la reconstrucción del Imperio Romano de Occidente. Con anterioridad a este momento, el emperador bizantino Justiniano (527-565) había intentado imponer su autoridad al dominar el Mediterráneo en el siglo VI, pero sus conquistas no se consolidaron. No obstante, resulta evidente que la idea imperial de Roma permanecía latente, por lo que no es de extrañar este nuevo intento de hacer resurgir el Imperio protagonizado por Carlomagno y, más tarde, por Otón I (936-973), cuando el Papa Juan XII le coronó en el año 962 dando lugar al Sacro Imperio Romano Germánico.

Desde el punto de vista cultural, con Carlomagno se asiste a una etapa muy significativa que debe ser considerada como la base de la cultura medieval. En su palacio de Aquisgrán fundó una escuela para los nobles y el clero y se rodeó de hombres cultos de la talla de Alcuino de York, que dirigió la escuela, Pedro de Pisa, Paulo Diácono y Angilberto. Este movimiento cultural se desarrolló a lo largo de su Imperio, de manera especial en las escuelas de las catedrales y de los monasterios. Por otra parte, el arte carolingio, que comprende el reinado de Carlomagno y termina en el año 877 con la muerte de Carlos el Calvo, contribuyó a la formación del Románico junto a las manifestaciones artísticas de otros pueblos, englobadas todas ellas bajo el nombre de **arte prerrománico** que se desarrolla desde el siglo VIII hasta el X para desembocar finalmente en el Románico.

La arquitectura carolingia utiliza las plantas de edificios anteriores: basilicales o centrales. La iglesia sigue el modelo de planta basilical de tres naves, siendo muy destacable la existencia de un doble ábside, uno a los pies y otro en la cabecera. Por otra parte, en ella se desarrolla también un cuerpo occidental (*westwerk*), integrado por dos o tres torres que le dan un aspecto de for-

taleza, como en la *abadía de Corvey* (fig.14). En la *Capilla Palatina de Aquisgrán* se manifiesta la influencia bizantina, ya que en ella se sigue el modelo de *San Vital de Rávena*, por lo que responde a un plan central. Exteriormente este edificio es un polígono de dieciséis lados, pero la cúpula descansa sobre ocho pilares que originan en el interior del mismo un octógono. Por otra parte, un dibujo sobre pergamino ha dado a conocer la planta del *monasterio de Saint.Gall*, en Suiza, integrado por la iglesia, el claustro y otras dependencias que tendrá una gran repercusión en el Románico. También debe destacarse la creación de centros artísticos de miniaturistas (escuelas de Aquisgrán y de Reims entre otras), siendo Godescalco una figura muy representativa en la corte de Carlomagno.

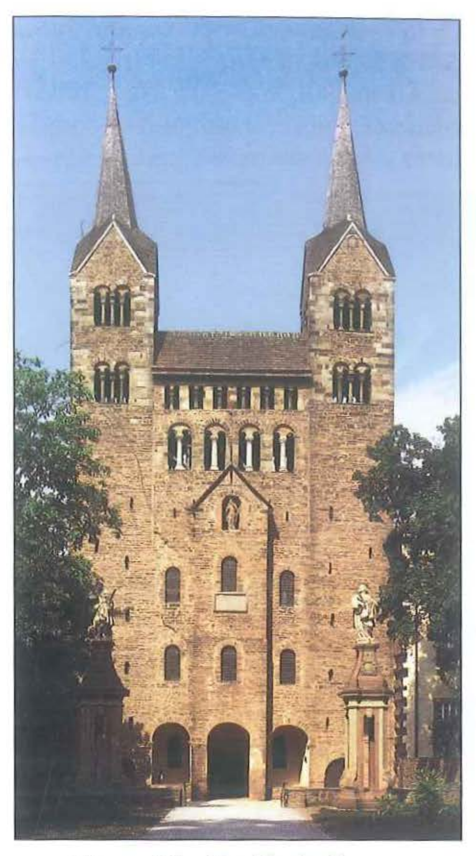


Figura 14. *Abadía de Corvey* (Alemania), siglo IX.

El arte otoniano se desarrolla desde la segunda mitad del siglo X hasta 1024, año de la muerte de Enrique II. En él se manifiestan influencias paleocristianas, bizantinas y carolingias, y termina por enlazar con el arte románico. Ejemplos representativos de su arquitectura son entre otros la *iglesia del monasterio de Ottmarsheim*, *San Pantaleón de Colonia* y la *iglesia de San Ciriaco de Genrode*.

Por lo que respecta a la Península Ibérica, la invasión musulmana puso fin a la monarquía visigoda en el siglo VIII. En esta época surgió en la zona montañosa de Asturias un reino cristiano que originó un arte de gran interés desarrollado principalmente en el siglo IX. En su arquitectura se emplean muros de sillarejo, cubiertas planas de madera, bóvedas de cañón, arcos fajones y contrafuertes exteriores. Los arcos son de medio punto, frecuentemente peraltados, y también se emplea el de herradura. La columna es de fuste sogueado con decoración de cuerda. La iglesia suele ser de planta basilical de tres naves, crucero y cabecera con tres capillas rectangulares. Sobre el acceso al templo se encontraba una tribuna en la que se manifiesta una relación con la arquitectura carolingia y, por otra parte, sobre la capilla mayor también se construyó lo que se denominó cámara del tesoro. Los edificios más representativos del arte asturiano son: bajo el reinado de Alfonso II (791-842), la *Cámara Santa*,

en la catedral de Oviedo, y *San Julián de los Prados*; con Ramiro I (842-850), *Santa María del Naranco* (fig.15) y *San Miguel de Lillo*; y durante el reinado de Alfonso III (866-910), *San Salvador de Valdediós*. Muy destacable fue también su orfebrería con piezas como la *Cruz de los Ángeles*, la *Cruz de la Victoria* y la *Caja de las Ágatas*.



Figura 15. Vista interior del *aula regia de Santa María del Naranco*, Oviedo, siglo IX.



Figura 16. *San Miguel de Escalada* (León), siglo X.

El arte mozárabe surge en el siglo IX, aunque alcanzará el momento de mayor esplendor en el X. Es el realizado por aquellos cristianos que estaban dominados por los musulmanes, pero conservando su religión y su culto. No obstante, muchos de estos cristianos o mozárabes terminaron por emigrar y repoblar las zonas que habían sido conquistadas por los reinos cristianos, especialmente las tierras del Duero, construyendo edificios religiosos de gran interés en territorio cristiano, de ahí que en este sentido reciba también el nombre de arte de repoblación. Su arquitectura es el resultado de una doble influencia: la visigoda y la del arte musulmán de los Omeyas. Las plantas de las iglesias son variadas y se utiliza el arco de herradura califal, enmarcado por el alfiz, además de diferentes bóvedas entre las que destacan la de nervios de tipo califal y la gallonada. Emplearon como materiales de construcción el sillar, la mampostería y el ladrillo. Ejemplos significativos entre otros son *Santa María de Melque* (Toledo), en territorio musulmán; *San Cebrián de Mazote* (Valladolid), *San Miguel de Escalada* (León) (fig. 16) y *Santiago de Peñalba* (León) en tierra cristiana. Muy significativa son también las miniaturas, caracterizadas por su antinaturalismo y gran expresivi-

dad, junto a la utilización de colores muy vivos y planos. Con ellas se ilustraban los *Beatos* (fig. 17), copias de los Comentarios al Apocalipsis de San Juan, redactados por el monje Beato de Liébana en el siglo VIII.

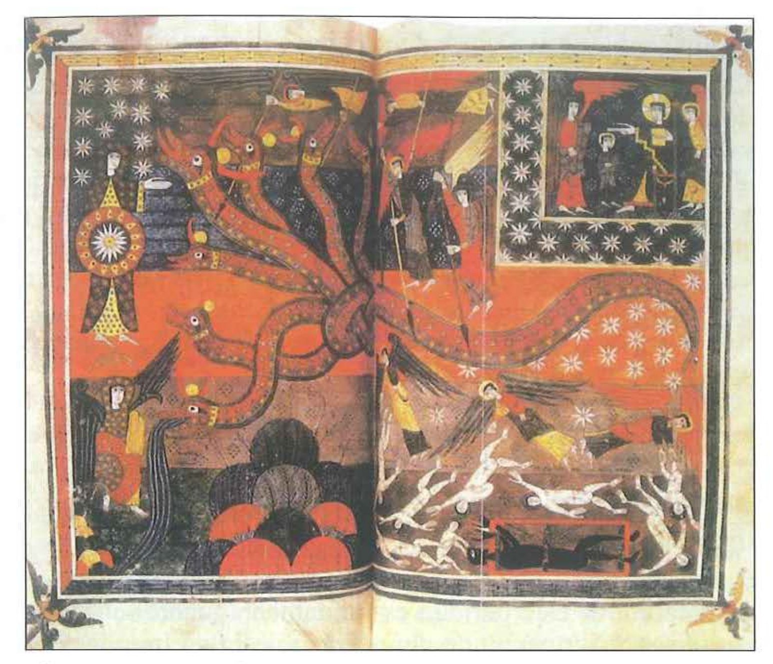


Figura 17. *Beato de Silos. La mujer vestida de sol*, siglos XI y XII. British Library, Londres.

2. El primer estilo internacional de la Edad Media: el arte románico

La fragmentación en diferentes estados del territorio por el que se había extendido el Imperio Romano de Occidente estuvo marcada fundamentalmente por el feudalismo, régimen político, económico y social instituido en Europa Occidental en el siglo X, de economía cerrada, basada en la agricultura y la ganadería. No obstante, también fue muy significativo el posterior nacimiento de una burguesía que al amparo de determinados cambios —el desarrollo demográfico, el progreso urbano y el auge del comercio— consiguió la renovación económica, a la que las Cruzadas no fueron ajenas, ya que, entre otros aspectos, favorecieron las relaciones comerciales entre el Mediterráneo Occidental y el Oriental.

La Iglesia fue la institución encargada de velar en aquella época por la continuidad de Occidente a través de los monasterios, convertidos en focos cul-

turales, reformadores y económicos de primer orden, regidos por la Regla de San Benito de Nursia. Por ello el arte románico fue esencialmente religioso, como expresión de una sociedad rígidamente jerarquizada y cristiana, en la que, como se ha dicho, la Iglesia desempeñó un papel predominante.

Este arte, desarrollado entre los siglos XI y XII o comienzos del XIII en la Europa Occidental, es considerado como el primer estilo internacional de la Edad Media, dotado de un lenguaje propio, pero, al mismo tiempo, con determinadas diferencias regionales que son consecuencia de la desmembración política de los estados. En él confluyen la tradición romana y las influencias orientales transmitidas a través de Bizancio o de Al-Ándalus, a la vez que la orden benedictina contribuyó poderosamente a la difusión y creación del arte románico. Desde el monasterio de *Cluny* se impulsaron las peregrinaciones a Tierra Santa, a Roma, al monasterio de Saint Michel, en Francia, y, de manera especial, a Santiago de Compostela, lo cual favoreció poderosamente la internacionalización del arte románico.

2.1. *La arquitectura: características del nuevo sistema constructivo*

La arquitectura de este período es fundamentalmente religiosa, como ya se ha indicado anteriormente, de ahí que la iglesia y el monasterio sean los edificios dominantes. Tomando como ejemplo la **iglesia**, se destacarán a continuación los elementos arquitectónicos esenciales.

En primer lugar, las necesidades constructivas derivadas del empleo de una cubierta abovedada hizo necesario aumentar el espesor de los muros con el fin de intensificar su resistencia a la presión de las bóvedas, a la vez que las ventanas, formadas por arcos de medio punto en degradación, a lo que deben su aspecto abocinado, eran escasas y pequeñas, de ahí que el templo románico se caracterice por su solidez y escasa iluminación.

Su planta es generalmente de cruz latina, pero también puede ser centralizada, bien circular o poligonal. La de cruz latina está integrada por una o varias naves longitudinales –tres o cinco, aunque la más frecuente es de tres–, terminadas en la cabecera en ábsides –capillas semicirculares–; el crucero o transepto es la nave transversal, denominándose también crucero al espacio o tramo que resulta de la intersección de éste y la nave mayor; la girola o deambulatorio es la prolongación de las naves laterales en torno a la parte trasera del presbiterio.

Por lo que respecta a los elementos sostenidos, el arco de medio punto –semicircular– es el más característico del románico, aunque la bóveda sea el elemento arquitectónico determinante, ya que su empleo señala el rasgo más significativo de la arquitectura románica al ser sustituida progresivamente la

cubierta de madera por una construcción abovedada. La bóveda de cañón es semicilíndrica y suele ir reforzada por arcos fajones que dividen la bóveda en tramos y descargan sobre los pilares que, a su vez, están enlazados por arcos paralelos al eje longitudinal de la nave denominados formeros. Hay iglesias en las que la nave central se cubre con bóveda de cañón, mientras que en las laterales se emplea la de arista, originada esta última por la intersección de dos de cañón de la misma flecha, es decir, ambas bóvedas tienen igual altura desde la línea de arranque hasta su clave o pieza superior de la misma.

El tramo del crucero se cubre con una cúpula, pero para ello es necesario el empleo de pechinas o trompas, ya que ambos elementos permiten cubrir el espacio cuadrado del crucero con la estructura semiesférica de la cúpula. La trompa es una bovedilla semicónica voladiza que transforma una planta cuadrada en octogonal, mientras que la pechina es un triángulo curvilíneo sobre el que se sustenta la cúpula.

La tribuna es la galería situada sobre las naves laterales de una iglesia con ventanas a la nave central; cuando este espacio se reduce a un estrecho pasadizo de circulación se denomina triforio o andito.

En relación con los elementos sustentantes, el grueso muro de sillería soporta la pesada cubierta del templo románico, predominando en la construcción el macizo sobre el vano, ya que el peso de la bóveda de cañón requiere la solidez del edificio, por lo que las ventanas son estrechas y, consecuentemente, los interiores están escasamente iluminados. No obstante, los estribos o contrafuertes –partes salientes de un muro a modo de pilastras– también contrarrestan exteriormente el empuje de la bóveda de cañón y de los arcos.

El pilar, más robusto que la columna, se convierte en el soporte exento más adecuado para recoger los arcos fajones y los formeros; es decir, sobre el sistema de pilares se apoya el empuje vertical de la bóveda, a la vez que el empuje lateral recae en los estribos o contrafuertes del exterior. La arquitectura románica emplea diferentes soluciones, siendo el más característico el pilar de sección cruciforme que paulatinamente se irá enriqueciendo.

Con respecto a la columna, ésta manifiesta la falta de proporción clásica que caracteriza al románico. Su fuste ya no es troncocónico sino cilíndrico, tienen basa con plinto y el capitel evoluciona desde el cúbico al historiado.

En el exterior del templo románico, además de los contrafuertes, los paramentos murales, terminados en una cornisa, presentan impostas –hilada de sillares algo voladiza, a veces con molduras– o frisos a la altura de las cubiertas interiores. Dichos paramentos pueden estar también recorridos por las llamadas bandas lombardas, o pilastras alargadas, que están unidas por arquillos ciegos en su parte superior y se apoyan en un zócalo en la inferior. Estas bandas al principio se emplearon en los ábsides y en las torres, pero terminaron por recorrer verticalmente los paramentos exteriores de la iglesia.

Varias puertas comunican con el interior del templo, emplazadas en los brazos del crucero y a los pies de la iglesia, que suele ser la principal. Esta tiene, al igual que las ventanas y las restantes puertas, un aspecto abocinado al estar integrada por las arquivoltas –conjunto de arcos de tamaño decreciente rehundidos progresivamente–, sostenidas por columnas adosadas al muro; si es muy ancha, su dintel está reforzado por el parteluz o mainel –soporte central que divide en dos la luz de una puerta o ventana–, y sobre el dintel aparece el tímpano semicircular.

Junto a la iglesia el **monasterio** también ocupa un lugar muy relevante en la arquitectura románica, a la vez que es reflejo de la importancia de la vida monástica en aquella época. Construido lejos de las poblaciones, su núcleo central es el claustro, o gran patio de proporciones cuadradas, rodeado de galerías con arcos de medio punto sobre columnas de escasa altura que se apoyan sobre un podio o pedestal corrido. Construido a un costado de la iglesia, está comunicado con las dependencias principales del monasterio: sala capitular, refectorio o comedor, este último cerca de las cocinas y despensas, la biblioteca, la botica..., y en la parte alta del claustro están los dormitorios de los monjes. Más alejados se encuentran el granero, la bodega y otros almacenes además de la huerta.

Aparte del monasterio y la iglesia, en la época románica también destaca el **castillo**, símbolo del poder señorial, una construcción que se hizo necesaria debido a la inseguridad reinante en aquel momento. Edificado en un lugar estratégico, por un lado cumplía una función defensiva, además de ser la residencia del señor feudal y de atraer a su alrededor grupos de población que habrían de originar con el tiempo burgos o aldeas. Estaba rodeado por un profundo foso, a la vez que varios muros y dependencias defendían también el *donjon* central o torre vigía que constaba de varias plantas, en donde se encontraba la vivienda y otras habitaciones. Muy representativo es el *donjon de Houdan*, en la región de París (Yvelines), construido hacia el año 1120, de estructura circular con cuatro torres adosadas que contiene tres niveles.

Francia ocupa un lugar destacado dentro del arte románico, siendo muy significativo el papel desempeñado por el monasterio de *Cluny*, que, entre otros aspectos, intervino en la organización de las peregrinaciones. Jerusalén, Roma y Santiago de Compostela, aunque especialmente estas dos últimas ciudades, se convirtieron en centros de peregrinación, por lo que a lo largo de los caminos que conducen a ellas, y de manera particular los que llevan a Santiago, se construyeron unos templos de grandes proporciones que tenían unas características comunes: las *iglesias de peregrinación*. La planta de estas iglesias consta de tres o cinco naves con transepto o crucero que, a su vez, también tiene naves laterales, cabecera con deambulatorio o girola y capillas radiales. En el camino que conduce a Santiago de Compostela se levantaron las principales iglesias de peregrinación: *Saint-Martin de Tours*, de la que sólo se conservan sus cimientos, *Saint-Martial de Limoges*, que ya no existe, *Sainte-Foy*

de Conques, *Saint-Sernin de Toulouse* y *Santiago de Compostela* (fig. 18), la más importante de todas.

Con respecto a la diversidad de las escuelas regionales dentro de la arquitectura francesa, debe destacarse en primer lugar la de Borgoña, donde llama la atención de manera especial el monasterio de *Cluny*, del que sólo se conserva una parte. *Sainte-Madeleine de Vézelay* (1140-1150) es un templo de tres naves con bóvedas de arista y sin tribuna.

En Normandía, se desarrolló una arquitectura que tendrá una repercusión especial en Inglaterra y Sicilia, con determinadas soluciones estructurales que han sido consideradas precedentes del Gótico. En las naves de las iglesias de gran altura se alternan con frecuencia los pilares con gruesas columnas. Las cubiertas fueron de madera en un primer momento, pero posteriormente se construyeron bóvedas de ojiva que por su cronología constituyen un anticipo de las góticas de crucería. *San Esteban* (fig. 19) y la *Santísima Trinidad*, las dos grandes abadías de Caen, cuyas obras se iniciaron en el siglo XI, son ejemplos muy representativos.

En Angulema y Perigord existe un modelo de templo que se diferencia de los existentes en otras regiones de Francia. Son iglesias con cúpulas que posiblemente son el resultado de la interpretación que los arquitectos franceses hicieron de las empleadas en la arquitectura bizantina, es decir, cúpulas sobre pechinas, como sucede en *San Front de Périgueux* (1120-1170) y en la *catedral de San Pedro de Angulema* (1105-1150) (fig. 20).

Existe otro tipo de iglesia, principalmente en Poitou y en la región com-

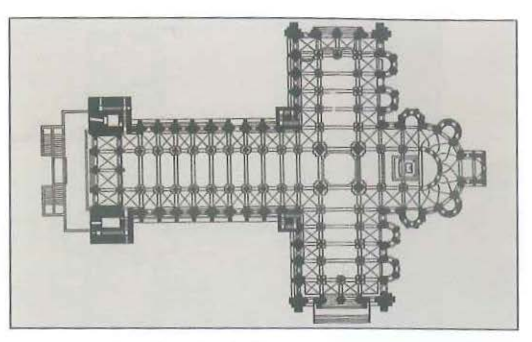


Figura 18. Planta de la *catedral de Santiago de Compostela* (Galicia), siglos XI y XII.

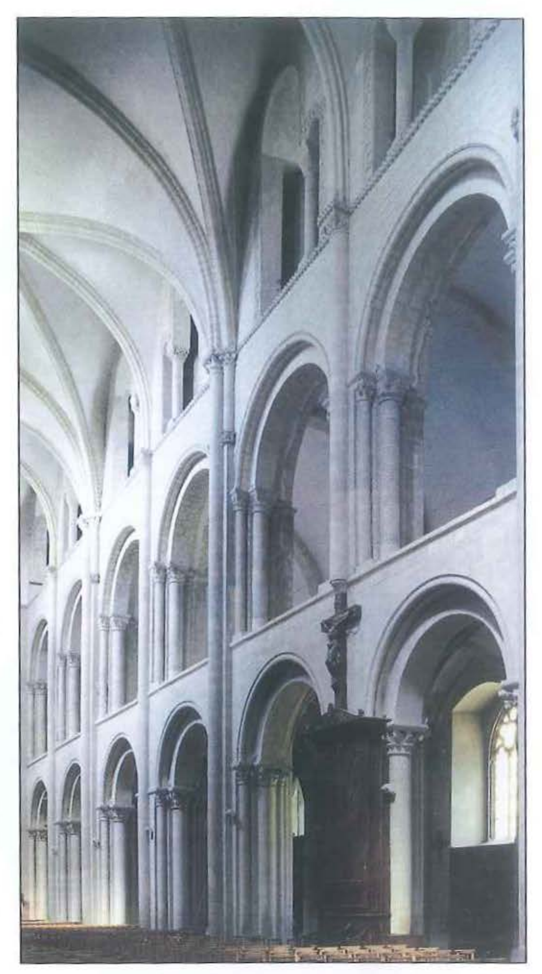


Figura 19. *San Esteban de Caen* (Francia), siglo XI.

prendida entre el Loira y el Garona, con la nave central a la misma altura que las laterales, que origina lo que se denomina iglesia salón, como en *Notre Dame la Grande de Poitiers* (1130-1145), aunque en este caso la nave central es algo más alta que las laterales.

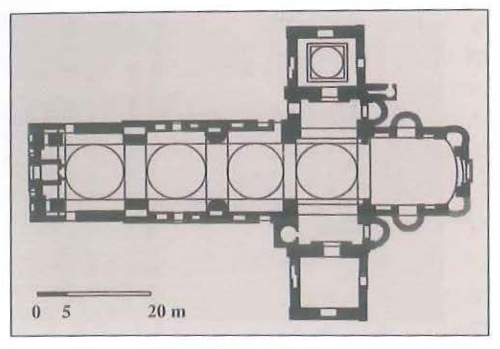


Figura 20. Planta de la *catedral de San Pedro de Angulema* (Francia), siglo XII.

La influencia del mundo clásico en Provenza, debido a los monumentos romanos conservados, se tradujo en la simplicidad de las estructuras arquitectónicas, con interiores que se caracterizan por su sencillez y armonía. Las iglesias más representativas del románico provenzal son *San Trófimo de Arlés* (fig. 21), de los siglos XI y XII, y *Saint-Gilles-du-Gard*, del siglo XII.

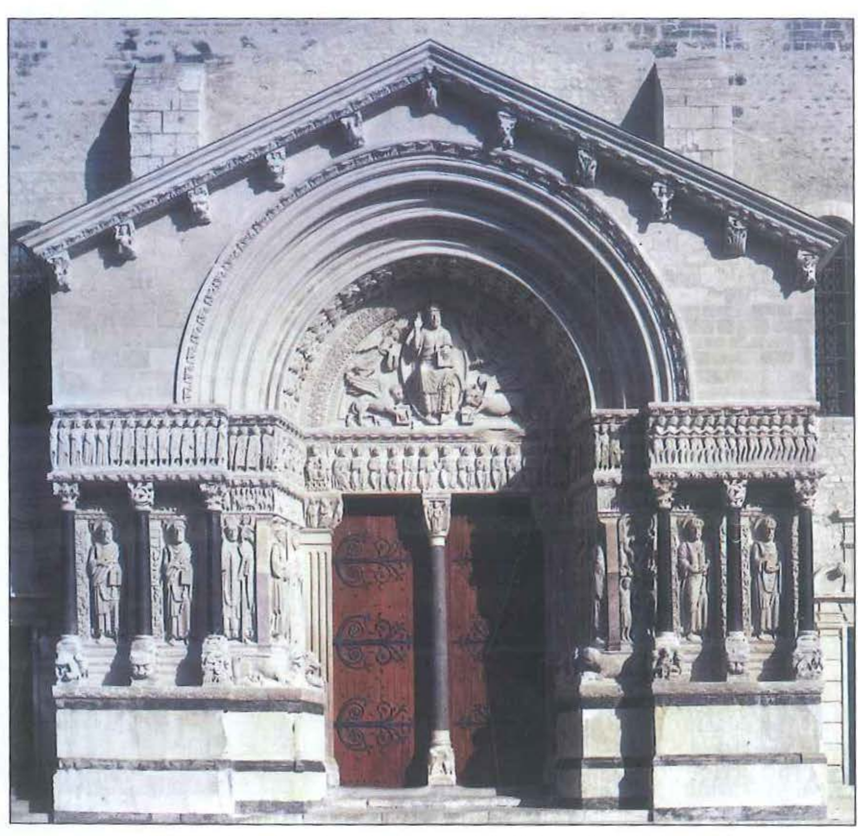


Figura 21. *San Trófimo de Arlés* (Francia), siglo XII.

Por otra parte, también existen determinadas variantes arquitectónicas en Europa. **Italia** se caracteriza por su originalidad, consecuencia de la pervivencia del mundo clásico que explica la incorporación de elementos antiguos a la arquitectura románica junto a la elegancia de sus proporciones. En Lombardía, los exteriores de los templos presentan un conjunto de arquillos ciegos y franjas verticales o bandas lombardas que tienen un carácter decorativo con amplia repercusión en Europa, como en *San Ambrosio de Milán* (fig. 22), de los siglos XI y XII. La influencia clásica se dejó notar especialmente en Toscana con la utilización del mármol y el empleo preferente de la columna, como se aprecia en el conjunto de Pisa que data de los siglos XI y XII. La isla de Sicilia, a lo largo del XII, se caracterizó por un estilo muy original, conocido por el nombre de arte sículo-normando, integrado por diferentes influencias: bizantinas, normandas y musulmanas. Las *catedrales de Cefalú*, *Monreale* y la *Capilla Palatina de Palermo* son ejemplos muy destacados.



Figura 22. *San Ambrosio de Milán* (Italia), siglos XI y XII.

La arquitectura románica de **Alemania** sigue la tradición otoniana, apreciable en un tipo de iglesia basilical de tres naves con dos ábsides, uno a la cabecera y otro a los pies, dos presbiterios, dos cruceros y cubierta de madera. La región renana es la más importante con respecto a la arquitectura románica, y en ella, además de la utilización del doble ábside, se emplean también dos torres cilíndricas a los pies y en la cabecera, bóvedas de arista en todas las naves y un tipo de decoración en el exterior de influencia lombarda, consistente en arquerías ciegas y bandas. Sus principales ejemplos son las *catedrales de Worms, Maguncia* y *Spira* (fig. 23), construidas entre los siglos XI y XII.

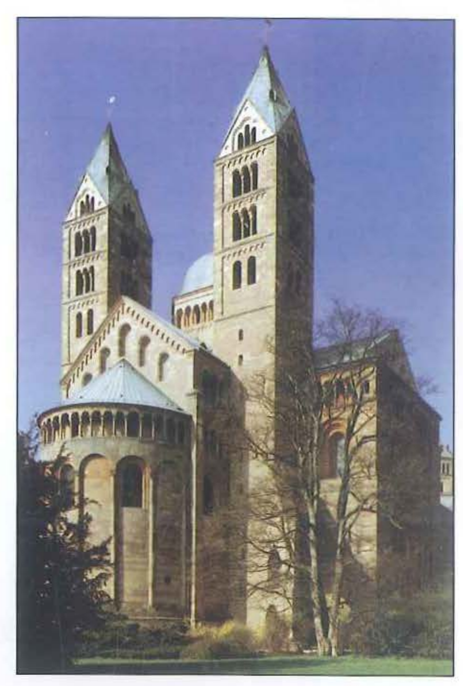


Figura 23. *Catedral de Spira* (Alemania), siglo XI.

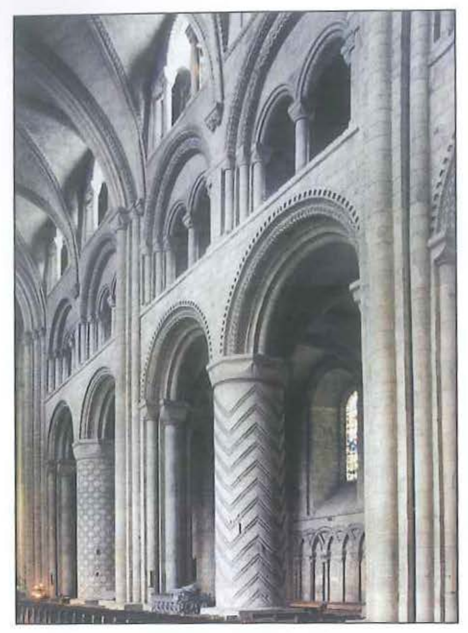


Figura 24. *Catedral de Durham* (Gran Bretaña), siglos XI y XII.

En **Inglaterra**, a partir de su conquista en 1066 por Guillermo de Normandía, la arquitectura románica estuvo muy influenciada por los modelos normandos de Francia. La *catedral de Durham* (1093-1133) merece una especial atención por su repercusión en la formación del Gótico (fig. 24). Una solución atrevida e innovadora para aquella época fue la utilización de las bóvedas de crucería de ojiva, que serán características del Gótico, originadas por arcos ojivales o apuntados. Las presiones laterales ejercidas por estas bóvedas recaen sobre los potentes muros, a la vez que también son soportadas por los pilares y columnas que separan la nave central de las laterales.

Con respecto a **España**, la influencia lombarda llegó a los territorios catalanes, mientras que la francesa se desarrolló en los occidentales, favorecida esta última por el camino de Santiago entre otras causas. Además, también deben destacarse determinadas influencias musulmanas.



Figura 25. *San Martín de Frómista* (Palencia), siglos XI y XII.

Del siglo XI son la *catedral de Santiago* que pertenece, como se dijo anteriormente, a las iglesias de peregrinación, *San Isidoro de León*, la *catedral de Jaca* y *San Martín de Frómista* (fig. 25). Entre los ejemplos catalanes figuran la *abadía de Ripoll* y *San Vicente de Cardona* (fig. 26). En el siglo XII se construye la *catedral de Zamora*, cuyo cimborrio (fig. 27), de influencia bizantina, tendrá repercusión en la *colegiata de Toro* y en la *catedral vieja de Salamanca*. En la *iglesia y*

claustro de San Juan de Duero (Soria), de los siglos XII y XIII, se perciben diferentes influencias, entre las que destaca la musulmana.



Figura 26. *San Vicente de Cardona* (Barcelona), siglo XI.



Figura 27. *Cimborrio de la catedral de Zamora*, siglo XII.

2.2. *Rasgos generales de la plástica románica: escultura y pintura*

Durante el periodo románico, tanto la escultura como la pintura se caracterizan por su estrecha dependencia de la arquitectura. El desarrollo de la primera de ellas, la escultura monumental, es consecuencia de la actividad constructora que se inició en Europa alrededor del año 1000, centrándose fundamentalmente en la decoración de iglesias y claustros. Por lo tanto, a partir de este momento se asiste a un renacer de dicha escultura, desaparecida prácticamente de Occidente en la época que siguió a la caída del Imperio Romano en el siglo V. Surge ahora con fuerza renovada y personalidad propia, ya que las diferencias con la escultura clásica, exenta y preocupada por resaltar la anatomía, son notables.

Además de su valor arquitectónico, que supone la adaptación de la escultura a los espacios marcados por la arquitectura, es decir, lo que se conoce como la "ley del marco", tiene también un valor ornamental, ya que con su presencia embellece al edificio. Por otra parte, existe en ella un claro horror al vacío *–horror vacui–* que la obliga a ocupar las superficies vacías.

Otra de sus características radica en su hieratismo, además de ser también antinaturalista y simbólica. Su finalidad didáctica, el deseo de enseñar mediante imágenes, resulta también evidente al contemplar las composiciones histo-

riadas dedicadas al Antiguo y Nuevo Testamento y a la vida de los santos, sin olvidar tampoco determinadas representaciones alegóricas que hacen referencia a vicios y virtudes.

Por otro lado, los temas profanos tampoco son ajenos a la escultura románica, de tal manera que con frecuencia se representaron personajes de la vida cotidiana: músicos, juglares, bailarinas... que nos ilustran sobre determinados aspectos de la sociedad románica. Tampoco faltan, junto a los animales domésticos, las fieras y los monstruos, en cuya representación se han visto determinadas influencias; así, la sirena, el grifo y el centauro fueron modelos tomados de aquellos monumentos conservados de la antigüedad clásica, mientras que los leones afrontados, los monstruos bicéfalos, los animales sobre los que descansan columnas o, entre otros ejemplos, los pájaros con los cuellos entrelazados fueron conocidos a través de los tejidos persas, las arquetas árabes o las miniaturas sirias.

Pero, además de estos temas, existe también un repertorio de motivos geométricos, tales como el ajedrezado –el que forma cuadros como las casillas del ajedrez–, las filas de arcos enlazados o yuxtapuestos, los billetes –similar al ajedrezado, pero con casillas rectangulares–, los besantes –discos resaltados–, puntas de sierra, cabezas de clavo –como puntas de diamante, es decir, en forma de pirámide de poca altura– el baquetón en zigzag –moldura en zigzag–, entre otros.

La fachada del templo románico es especialmente significativa. En ocasiones ha sido cubierta en su totalidad con figuras esculpidas, pero generalmente será la portada, el lugar de paso, la zona en la que se centró la actividad del escultor románico. Las columnas y el parteluz o mainel de la portada suelen decorarse con estatuas adosadas; las arquivoltas presentan esculturas más pequeñas dispuestas radialmente; el tímpano semicircular, situado sobre la portada, adquiere un marcado protagonismo, ya que los temas en él representados tienen una especial importancia y significado: escenas presididas por momentos destacados de la vida de Jesucristo o el Pantocrátor –Dios Todopoderoso–, de proporciones mayores que el resto de las figuras, encerrado en la *mandorla* –palabra de origen italiano que alude a una forma almendrada– y rodeado por el Tetramorfos o símbolos de los cuatro Evangelistas –hombre o ángel (San Mateo), león (San Marcos), buey (San Lucas), águila (San Juan)–; en la arquivolta interior o en el dintel pueden representarse también los veiticuatro ancianos del Apocalipsis. Los capiteles suelen estar decorados con motivos vegetales, derivado del corintio, y también con figuras humanas o de animales entrelazadas con formas vegetales; otras veces son historiados, representándose en ellos temas del Antiguo y del Nuevo Testamento. La escultura profana se concentra preferentemente en los canecillos, pieza voladiza o especie de ménsula que sostiene algún elemento arquitectónico.

Entre los numerosos ejemplos que podrían citarse, figuran los *tímpanos de Moissac* (fig.28) *y de Vézelay* en Francia, y el *pórtico de la Gloria*, en la catedral de Santiago de Compostela, del siglo XII.

Junto a esta escultura, ligada tan estrechamente a la arquitectura y que con su presencia subraya las partes más significativas del edificio, también debe destacarse la de bulto redondo, es decir, exenta, aunque se reduce a la representación del *Crucificado* (fig.29) y de la *Virgen con el Niño*, sentado sobre su regazo como trono de Dios.

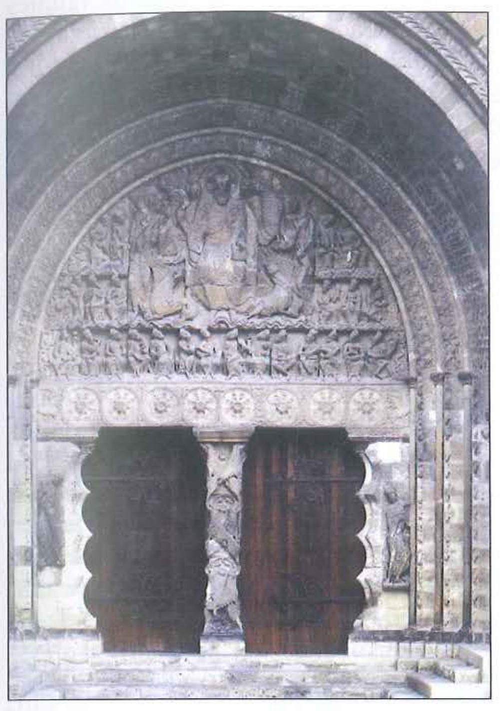


Figura 28. *San Pedro de Moissac* (Francia). Portada sur, siglo XII.

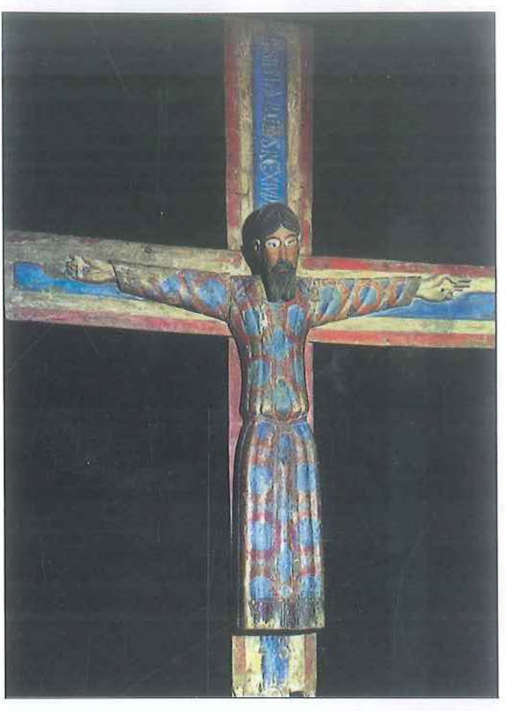
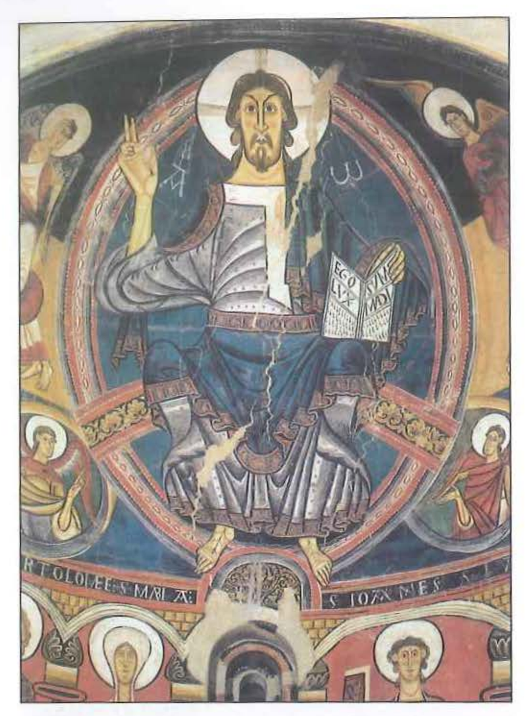


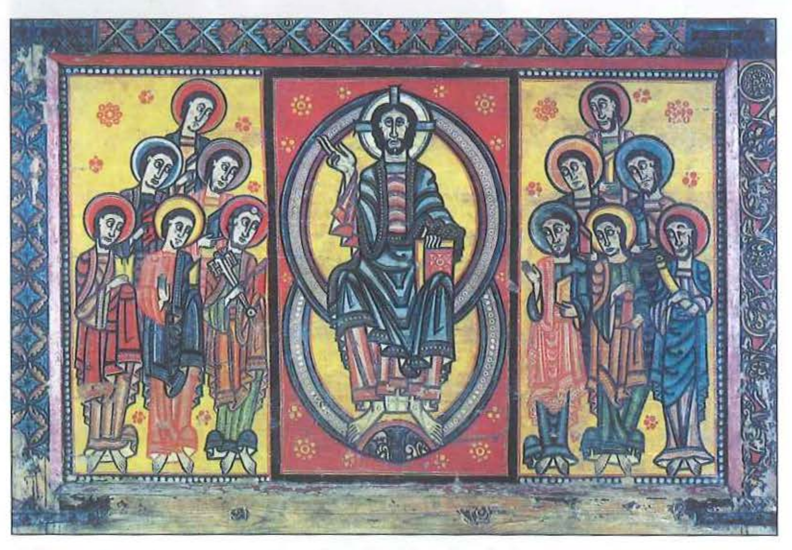
Figura 29. *Majestad Batlló,* siglo XII. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Por otra parte, la pintura románica es a su vez consecuencia de la pintura y miniatura carolingia y mozárabe, pero también es deudora de los códices y de la influencia que a través de Italia llegaba de Oriente. Al igual que la escultura, y al margen de las diferencias geográficas, presenta unos rasgos comunes. Como ella se adapta también al marco arquitectónico, y aunque se ha destruido gran parte de la misma, se sabe que decoraba el templo totalmente. Las figuras, destacadas sobre fondos monocromos o divididos en franjas de distintos tonos, están representadas frontalmente y dibujadas con gruesos trazos; el modelado es convencional, a base de líneas paralelas, y en los rostros se aplican en la frente, mejillas y barba manchas redondas en un tono rojo. Los colores, vivos y planos, originan contrastes violentos. El antinaturalismo de la pintura románica se traduce también en la ausencia del paisaje, al que sólo se alude de forma esquemática y convencional, por medio de una rama o de un edificio de escaso realismo.


Figura 30. *Pantocrátor de San Clemente de Tahull* (Lérida), siglo XII. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

En primer lugar debe destacarse la pintura mural realizada al fresco, es decir, a base de colores mezclados con agua y aplicados sobre un muro recién enlucido compuesto de cal y arena fina. Los temas representados son prácticamente iguales a los empleados en la escultura, siendo el ábside el lugar preferente de la pintura, dedicado a la representación del Pantocrátor, como en *San Clemente de Tahull* (fig. 30), del siglo XII.

La pintura sobre tabla, que exigía la adecuada preparación de la madera con el fin de eliminar las juntas y una aplicación posterior de una capa de yeso con cola, se empleó principalmente en la decoración de los frontales de altar. Habitualmente aparecen en ellos el Pantocrátor y el Tetramorfos, junto a la representación de los apóstoles, o también la Virgen con el Niño y un ciclo dedicado a la infancia de Jesús y, en ocasiones, escenas referidas a la vida de los santos. El *frontal de la Seo de Urgell*, del siglo XII, puede servir de ejemplo (fig. 31).


Figura 31. *Frontal de La Seo de Urgell*, siglo XII. Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Pero además existe aquella pintura con la que se ilustraron los libros manuscritos: las miniaturas. Éstas fueron realizadas en los talleres especializados de algunos monasterios con tintas vegetales aplicadas con plumas de ganso sobre hojas de pergamino. Suelen ser de carácter religioso en su mayoría, y también profano en el caso de que

el contenido del manuscrito fuera histórico o político. Dentro de este campo destacan las escuelas italiana e inglesa (Winchester).

3. El arte cisterciense

Durante la primera mitad del siglo XII, San Bernardo de Claraval (1090-1153) emprendió una profunda reforma de la orden benedictina por considerar que los cluniacenses habían relajado la regla de San Benito, debido a su afán de poder y lujo. Su objetivo primordial fue la recuperación de la austeridad que en un principio había caracterizado a aquella regla. Esta reforma fue la cisterciense y con ella el arte adopta determinadas estructuras arquitectónicas que suponen la transición al Gótico.

El origen de la orden del Cister se remonta al año 1098, cuando San Roberto, abad de la abadía cluniacense de Molesmes, fundó esta orden religiosa en la *abadía de Citeaux* (Cister), en Borgoña. Más tarde, siendo abad San Esteban Harding, entre 1113 y 1115, se fundaron cuatro monasterios filiales del Cister: *Clairvaux* (Claraval), *La Ferté*, *Pontigny* (fig. 32) y *Morimond*. San Bernardo, el primer abad de Claraval, fue el gran impulsor de las reformas que se realizaron en este momento, basadas en la austeridad de la regla cisterciense. Gracias a él, la influencia que la orden de Cluny había ejercido hasta entonces pasó a la del Cister.

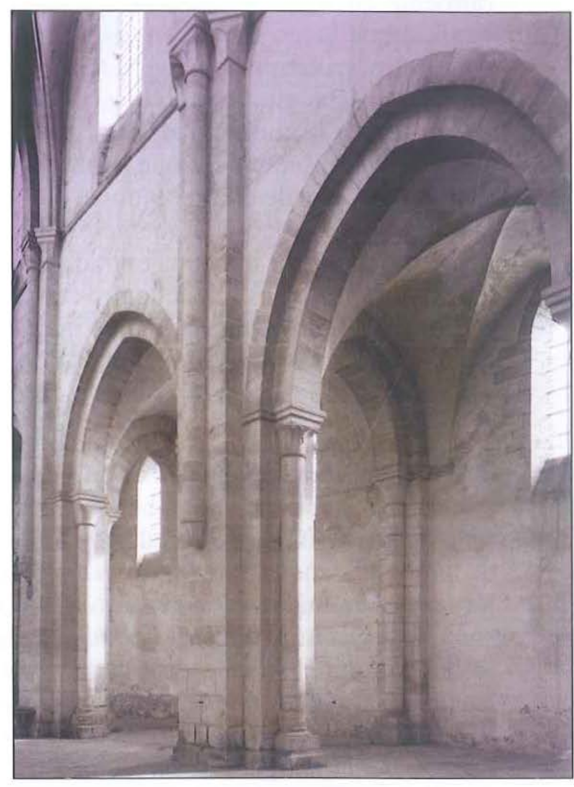


Figura 32. *Monasterio de Pontigny* (Francia), siglo XII.

En el libro de la Constitución de la Orden (Carta de Caridad) (1119), se dan normas relacionadas con la edificación de los nuevos templos, defendiendo en ellos la austeridad a través de formas estrictamente constructivas. En términos generales, son edificios de plantas sencillas, en los que la altura se ha reducido, por lo que se suprime la tribuna y el triforio. En ellos se adoptan soluciones arquitectónicas innovadoras, utilizándose el arco apuntado y la bóve-

da de crucería ojival. Emplean también los pilares o columnas como soportes, destacándose que las columnas adosadas algunas veces no llegan hasta el suelo, ya que se interrumpen a una determinada altura. Los cistercienses prohibieron la decoración escultórica y pictórica para evitar la distracción de los monjes al orar y meditar, por lo que de igual forma las vidrieras fueron incoloras. No es de extrañar, por lo tanto, que la decoración de las portadas esté basada en la repetición de columnas y arquivoltas La cabecera de los templos puede obedecer a dos soluciones diferentes: una de ellas está integrada por los que tienen una cabecera con girola y capillas radiales, como en *Clairvaux* (Claraval). Este mismo modelo se sigue también en otras iglesias españolas: *Veruela* (Zaragoza), *Poblet* (Tarragona), *Moreruela* (Zamora), *Fitero* (Navarra) y *Osera* (Orense). El segundo grupo se caracteriza, a diferencia del anterior, por tener la cabecera rectangular, en la que se abren una o tres capillas, y un crucero saliente con capillas también rectangulares, como sucede en *Citeaux (Cister)*, y en España, en *Santes Creus* (Tarragona), *La Oliva* (Navarra) y las *Huelgas* (Burgos), entre otros ejemplos.

Los monasterios cistercienses, construidos en piedra, se establecían generalmente en sitios apartados, aunque bien abastecidos de agua, con tierras incultas que luego roturaban los monjes. Se caracterizan por su uniformidad, por lo que, en términos generales, sus dependencias se distribuyen en torno a un claustro. La iglesia, grande y muy sencilla, está concebida para albergar en su totalidad a la comunidad, no al pueblo. Generalmente es de tres naves, con cabecera y transepto a los que se abren varias capillas. Este último puede tener dos puertas, una de ellas comunica con la sacristía y la otra con el cementerio. Un orden jerárquico claramente establecido separa a los monjes de los conversos o legos, por lo que la entrada a la iglesia se hará por dos puertas distintas: la de los monjes se encuentra cerca de la cabecera, mientras que la de los conversos se abre a un pasillo que impide el encuentro con los monjes, a la vez que comunica con las habitaciones de los conversos. Existe, por lo tanto, una clara división de ambos espacios o coros, separados por un cancel o *jubé*.

Al este del claustro, y distribuidas en dos pisos en los grandes monasterios, hay varias dependencias: en el primero, y con salida al claustro, el *armarium* o biblioteca donde se guardaban los libros piadosos; la *sala capitular*, en la que se leían los capítulos de la orden de San Benito y era, después de la iglesia, una de las dependencias más significativos del monasterio; seguidamente, la escalera que comunicaba con el dormitorio comunitario; el *parlatorium* o *auditorium*, espacio muy reducido donde el abad daba instrucciones sobre el trabajo diario; una gran sala destinada a los monjes estaba comunicada con las letrinas. Otras dependencias del monasterio se encontraban en el lado opuesto de la iglesia: el refectorio, la cocina y el *calefactorium*. Esta última era un espacio con un hogar central y chimenea de grandes dimensiones. La despensa y la habitación de los conversos, que tenían refectorio y letrinas propios, estaban situadas en el lado occidental. El monasterio contaba también con

enfermería, hospedería, las edificaciones de la granja, los talleres y la forja. La abundancia de agua permitía el riego de los jardines y la huerta, alimentaba las fuentes, ponía en movimiento la rueda de palas de las máquinas de la forja, del molino y, a través de colectores, arrastraba las aguas residuales.

La arquitectura cisterciense, de gran uniformidad, es consecuencia de un programa arquitectónico impulsado por San Bernardo de Claraval, quien basándose en la Regla de San Benito organizó la estructura de los monasterios eliminando de ellos cualquier signo de ostentación, pero buscando siempre la austeridad y funcionalidad de los diferentes espacios en los que se desarrollaría la vida de la comunidad.

BIBLIOGRAFÍA

DURLIAT, M.: *Introducción al arte medieval en Occidente*. Madrid, Cátedra, 2004.
Este libro es un excelente punto de partida para el estudio del arte medieval, ya que en él se realiza un completo análisis de la evolución de este periodo artístico, con determinadas referencias a la vida política, económica y social cuando estos aspectos son necesarios para la mejor comprensión del arte de la Edad Media.

GONZÁLEZ VICARIO, M. T., ALEGRE CARVAJAL, E. y TUSELL GARCÍA, G.: *Historia del Arte de la Antigua Edad Media*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009. En este libro el alumno encontrará desarrollado el contenido de este tema, junto a una bibliografía indispensable que le ayudará a profundizar en el conocimiento de esta etapa del arte medieval.

Tema 2

INTRODUCCIÓN AL ARTE GÓTICO

Esther Alegre Carvajal

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. El término Gótico y sus valoraciones historiográficas

El término *gótico* fue utilizado por primera vez en 1550 por el gran historiador del arte italiano Giorgio Vasari (en su famosa obra de biografías de pintores toscanos, incluye varios capítulos sobre el arte en la Edad Media), con él quería adjetivar el "*oscuro*" arte de la Edad Media frente al glorioso pasado de la Antigüedad clásica. Según esta definición, el arte gótico –que comprendía todo el arte de la Edad Media– era sinónimo de bárbaro, estaba cargado de connotaciones peyorativas y suponía una decadencia sombría con respecto a la época clásica, a la cual admiraba y aspiraba a restaurar. En realidad nada

explica mejor su menosprecio que el propio término *gótico*, el arte realizado por los godos, que provocaron al hundimiento de Roma.

La idea de la Edad Media como un tiempo de barbarie y de ignorancia, y el rechazo de su arte se mantienen hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando el movimiento *romántico* descubre, con asombrosa admiración, la arrolladora fuerza y originalidad del Gótico, ensalzada por Goethe, Chateaubriand o Víctor Hugo; el romanticismo pronto descubriría el impulso de la fe plasmado en las grandes catedrales. A partir de este momento se sueña con un renacimiento del arte medieval y se llena de contenido el término *gótico*, que empieza a distinguirse y separarse de otros estilos artísticos medievales como el románico. El entusiasmo *romántico* y el movimiento historicista promovieron amplias restauraciones de edificios medievales, llegando a instituir el *estilo neogótico*, arquitectura realizada a imitación de la gótica medieval.

Pero el camino hacía el conocimiento y la delimitación del alcance del arte gótico ha sido mucho más arduo que su estricta revalorización y ha supuesto un laborioso, y en muchos casos, complicado esfuerzo de los historiadores del arte por interpretar y reunir todas sus manifestaciones.

Una vez definido y valorado el sistema arquitectónico gótico, representado por las grandes catedrales de los siglos XII y XIII, se producen una serie de interpretaciones contrapuestas (que veremos a continuación) que, sumadas unas a otras, han ido completando el panorama y ampliando la visión, a la vez que han puesto de manifiesto el calado y hondura de la época. Sin embargo, durante largo tiempo, entre los diferentes eruditos se mantuvo una perspectiva peyorativa del gótico, ahora no comparado con el arte de la antigüedad clásica o con el renacentista, sino puesto en relación consigo mismo. Es decir, frente a la pureza, originalidad, belleza y espiritualidad del gótico clásico, el arte, y específicamente la arquitectura, que en los diferentes territorios europeos se produce en los siglos XV y XVI, lo que se ha llamado el período 'gótico tardío' –que convive con las formas renacentistas italianas– se consideró como la manifestación de la degeneración y el declive de una cultura.

Las formas arquitectónicas se complicaron y se enriquecieron con fines puramente decorativos; en cada territorio, este gótico más ornamental tuvo su peculiar forma de expresarse, lo que dio lugar a movimientos como el flamígero, el perpendicular, el isabelino o el manuelino; formas de expresión que, como se ha apuntado, gozaron durante mucho tiempo de una valoración negativa al ser entendidas como formas degeneradas del gótico clásico y no como una pujante, variada, rica y personal renovación.

Posteriormente, esta diversidad fue considerada una de las notas dominantes del estilo y se acentuó más a medida que éste se perpetuaba, hacia el siglo XVI. Esta fructífera fase final, denominada *gótico tardío*, se vio enriquecida por la pluralidad y complejidad que impusieron nuevas formas artísticas –entre otras manifestaciones– como la vigorosa arquitectura civil que cubre

las ciudades de flamantes edificios representativos de los distintos poderes –religioso, nobiliario, regio o municipal–, o una rica escultura funeraria; y, desde el punto de vista del historiador del arte, por una riqueza documental que nos suministra una valiosa información sobre personalidades, procesos, encargos, etc., una realidad histórica sobre la práctica artística desconocida en las fases anteriores de la Edad Media.

Teniendo en cuenta estos matices, en la actualidad entendemos como *gótico* un amplio período artístico del mundo occidental que, según los diferentes países y las regiones europeas, se desarrolla en momentos cronológicos diversos pero que, de forma general, podemos establecer desde mediados del siglo XII hasta comienzos del XVI, aunque en su dilatada expansión ofrezca divergencias profundas en los distintos territorios.

Pero, como hemos apuntado, el gótico no ha sido un estilo de interpretaciones homogéneas, sino de valoraciones y teorías múltiples y en gran parte contrapuestas –centradas todas ellas en el significado de la arquitectura de las grandes catedrales del período clásico–, hasta tal punto que se pueden diferenciar dos corrientes durante mucho tiempo antagónicas: la escuela francesa, que parte del racionalismo arquitectónico y la lógica constructiva impuesta por los estudios de Viollet-le-Duc y sus interpretaciones, y la escuela espiritualista germánica, inaugurada con la visión que los románticos tenían sobre



Figura 1. *Cabecera de la catedral de Notre Dame en París.*

el gótico y retomada en las teorías de Wihel Worringer. Ambas parten de dos propuestas decimonónicas historicistas.

Viollet-le-Duc (*Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, 1854-1859) explicó la arquitectura gótica desde un punto de vista racional, es decir, desde la lógica constructiva de la estructura, aplicando un análisis científico. Fundamentada su teoría en una ingente y extensa labor de restauración de edificios, estableció que las nervaduras, así como el resto de los elementos del gótico –arco apuntado, bóvedas de crucería, arbotantes–, se debían a impecables soluciones constructivas, que daban respuesta a una estructura que él explicó como una correlación entre pesos y empujes –sin precisión cuantitativa y geométrica– y asoció el nuevo método constructivo y su lógica a una sociedad laica; en palabras del propio Viollet:

> *"[...] El arco apuntado y sus extensas consecuencias en la construcción aparecen en nuestros monumentos precisamente cuando el arte de la arquitectura es practicado por laicos y sale del recinto de los claustros donde hasta entonces exclusivamente se cultivaba [...]".*

Viollet y, tras él, sus seguidores formados en l'École de Chartes, entendieron que las estructuras góticas eran producto de un método constructivo –en algunos momentos interpretado como revolucionario– que se podía analizar de

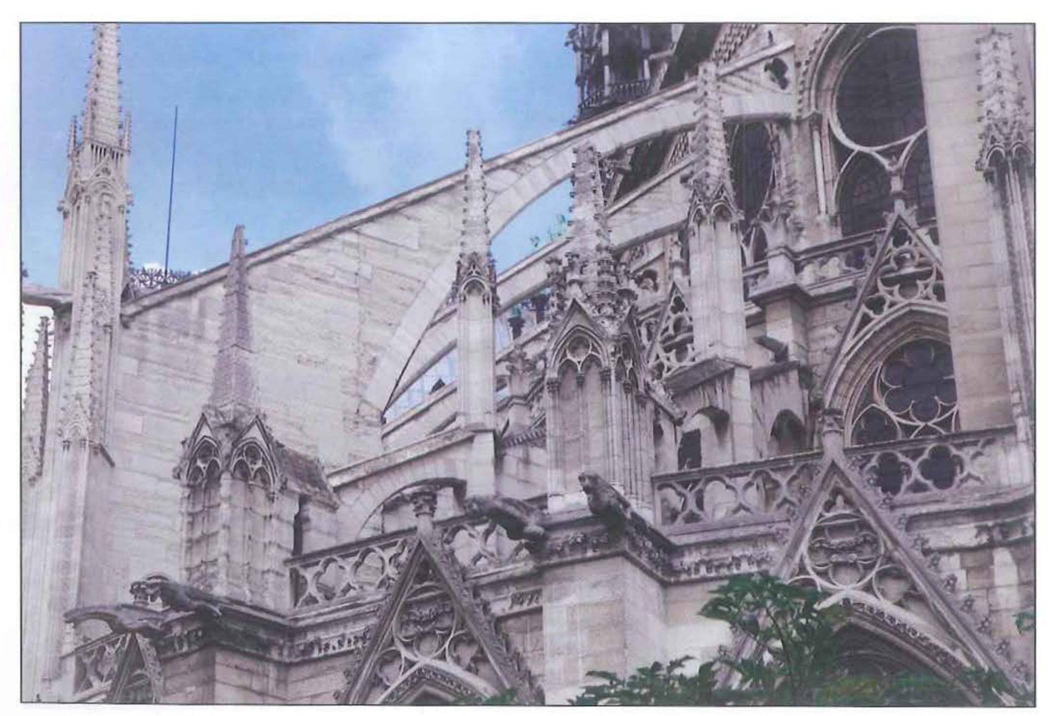


Figura 2. *Arbotantes de la catedral de Notre Dame en París.*

forma racional y científica –por lo que sus conjeturas incidieron directamente en la teoría de la arquitectura– y que en ellas todos los elementos arquitectónicos respondían a una necesidad práctica, es decir, se caracterizaban por su economía constructiva, superior a la de cualquier estilo del pasado.

La interpretación racionalista francesa se opuso durante mucho tiempo a toda una tradición –especialmente germánica– de interpretación gótica en clave espiritualista o estética. La filosofía romántica alemana había elaborado un nuevo concepto, fundamental en la justificación que se hizo del estilo gótico en el siglo XIX: la idea de *volksgeist* o *espíritu nacional*, que es el reflejo de cada pueblo y que permitirá explicar las culturas del pasado con una absoluta coherencia producto del espíritu nacional, reconocidas por sus propios valores, diferentes de los clásicos pero también válidas. Los trabajos de Worringer –hoy superados, pero que tuvieron una tremenda repercusión– recogen este planteamiento; así, el gótico se interpreta como una creación del espíritu de los pueblos del norte que surge libre y opuesto al ideal clasicista de los pueblos mediterráneos.

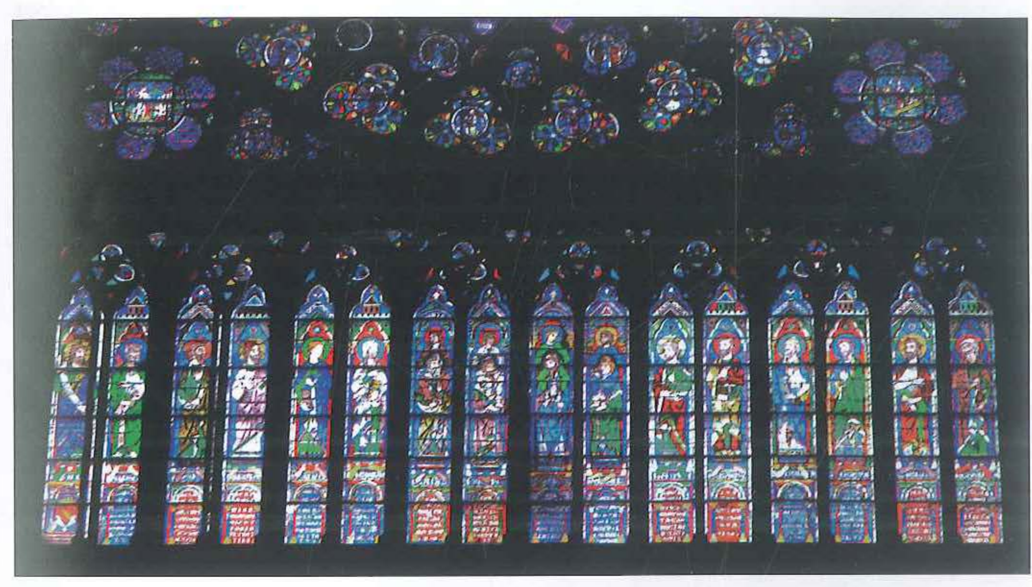


Figura 3. *Vidrieras de la catedral de Notre Dame en París.*

Destaca, entre otras, la teoría aportada por Max Dvorak, quien explica el uso del *arbotante* como el recurso para crear una visión simbólica deliberada, un caleidoscopio visual –cuyas imágenes se ven multiplicadas simétricamente– y no como un mero esqueleto estructural. La historiografía del siglo XX sigue esta interpretación con especialistas como Hans Jantzen, que habla de la estructura diáfana y del espacio como símbolo de lo inmaterial. Más adelante, Hans Sedlmayr, apoyándose en la poesía mística de la época, interpreta la cate-

dral gótica como una materialización terrenal de la Jerusalén celestial –una imagen cercana perceptible– y establece la teoría del "sistema de baldaquino".

Fundamental para explicar el gótico en su contexto histórico como un fenómeno estético y espiritual que surge para dar expresión a necesidades religiosas y culturales, fue la obra de Edwin Panofsky (*Arquitectura Gótica y Escolasticismo*, 1951), donde establece una relación directa entre las catedrales góticas y la filosofía escolástica, colocando la historia del arte dentro de la historia del pensamiento. Su paralelismo está expuesto de forma muy sugerente. Al igual que en la *Summa escolástica*, la presentación artística debía hacerse según métodos de rigurosa división y subdivisión, en una subordinación perfectamente definida; así se jerarquiza la estructura constructiva de la catedral, teoría que comparte muchos puntos de vista con el racionalismo constructivo.

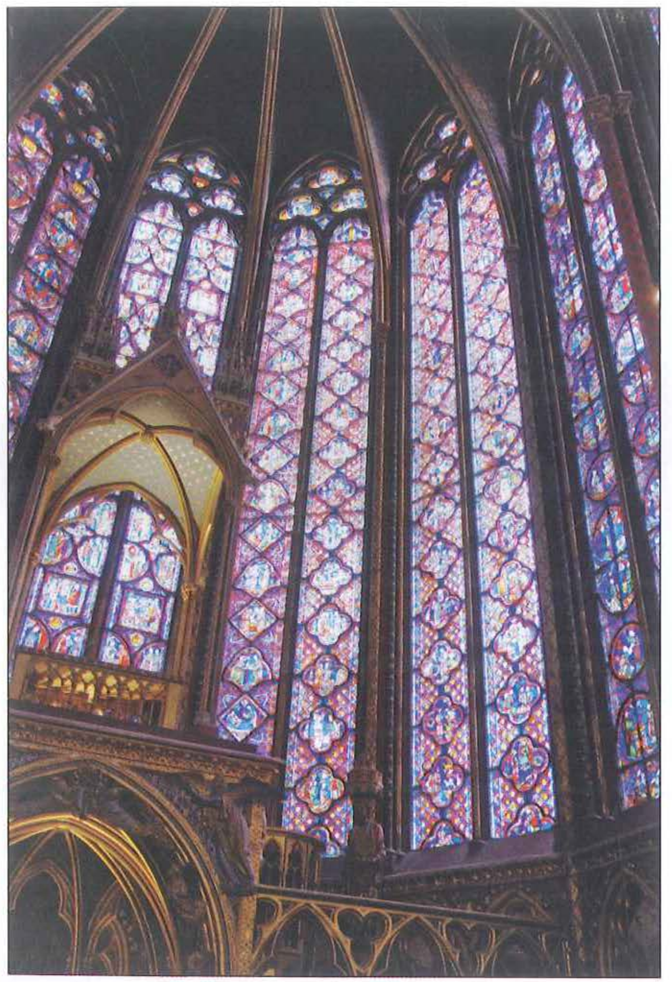


Figura 4. *Interior de la Saint-Chapelle de París.*

El libro de Otto von Simson (*La catedral gótica*, 1956) será otro destacado trabajo en este sentido. Su gran aportación es haber explicado la "luz" como principio constructivo de la catedral. A partir de comentarios de los escritos de Suger, explica el significado de la luz coloreada retomando y ampliando la idea ya expuesta por Panofsky de la influencia de la metafísica neoplatónica de la luz en el abad Suger.

Otras propuestas sumativas han sido la de John Summerson, que expone cómo el gótico surge en coincidencia con un auténtico renacimiento cultural que tuvo manifestaciones de gran vigor en jurisprudencia, literatura y ciencia, una atmósfera cultural que fomentaba la admiración por lo clásico; o la de Günter Binding, que ha investigado la actividad de los talleres medievales.

Más recientemente, Georges Duby (*La edad de las catedrales*, 1980) retoma la interpretación simbólica de la luz como principio organizador de la catedral, y por tanto, establece la conexión clara entre espiritualidad y estructura arquitectónica, además de analizar el marco social en el que se produce la creación artística, enriqueciendo, de este modo, la perspectiva histórica. Asimismo aporta un interesante estudio sobre el crecimiento de las ciudades y la importancia de la vida urbana, conectando ciudad y construcción de la catedral, y destaca el nacimiento y la difusión de ciertas órdenes mendicantes como la de los franciscanos y los dominicos.

Las últimas interpretaciones del gótico tienden a hacer complementarios los diferentes enfoques, el racionalismo de lógica constructiva con las interpretaciones históricas y simbólicas, a las que se unen recientes e interesantes estudios sobre el factor político y la definición de una determinada imagen del poder gracias a la nueva arquitectura (Dieter Kimpel y Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich: 1130-1270*, 1985).

Sin caer en los excesos, sin desdeñar ni olvidar el conjunto de aportaciones realizadas por los diferentes autores sobre el espíritu gótico, y conscientes de que el debate sobre la interpretación del estilo gótico no está cerrado, en estas páginas vamos a acercarnos al 'problema del gótico' poniendo el acento en la técnica, en los procedimientos y elementos constructivos, en los condicionamientos estructurales, entendiendo que los edificios, su evolución y sus filiaciones, se hallan ligados de forma estrecha al desarrollo lógico de los elementos constructivos, aunque sosteniendo y alimentado la idea de que el gótico se produce cuando se encuentran en clara relación dialéctica aspectos estéticos, espirituales y constructivos, así como religiosos, económicos, sociales y políticos.

2. El espacio y el tiempo englobado en el concepto "Gótico"

El arte gótico propiamente dicho coincide en el tiempo con la plenitud y la crisis de la Edad Media. En Europa, los siglos XII y XIII fueron un tiempo de expansión y desarrollo caracterizado por un crecimiento sustantivo de la población y de la economía. Las mejoras técnicas y un mayor aprovechamiento de los recursos energéticos permitieron una notable expansión de los cultivos, lo que posibilitó que la plena Edad Media careciera de hambrunas y epidemias significativas.

La fractura feudal hizo que el poder fuera absorbido por unas incipientes monarquías que, aunque también feudales, tendían a centralizar las prerrogativas regias (sirvan como ejemplo Castilla, Inglaterra, Francia, Aragón, etc.). Cada vez más asentadas, estas monarquías buscaron su expansión territorial, paradigmático es el ejemplo de los reinos de la Península Ibérica cuya recon-

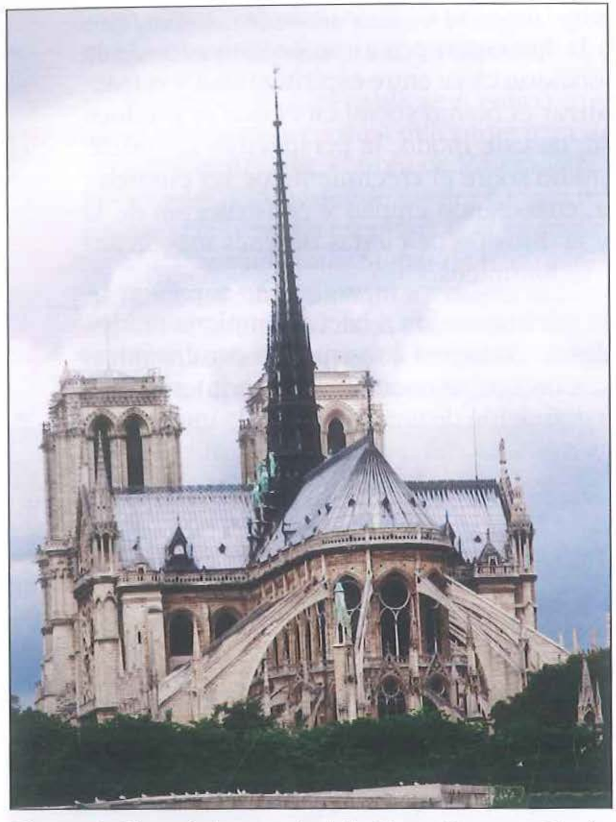


Figura 5. *Vista de la catedral de Notre Dame en París.*

quista al Islam, efectuada desde el siglo IX, tuvo su gran culminación cuando el rey Alfonso VI conquistó la importante ciudad de Toledo (1085). Así mismo, el rápido crecimiento de los excedentes agrarios permitió la expansión de un incipiente mercado comercial. Las famosas ferias de la comarca francesa de Champagne ilustran, de forma indubitable, la vuelta a la economía comercial de los habitantes de Europa lo que provocó, a su vez, la expansión del fenómeno urbano, es decir, el auge de las ciudades. Las nacientes ciudades y los nuevos mercados favorecieron también el apogeo de las manufacturas artesanales, controladas mediante nuevas instituciones como los gremios.

Más adelante veremos que, en muchos territorios, el primer gótico está totalmente vinculado al poder monárquico, que lo alentará como una expresión de su incipiente poder, y al de los obispos, ambos asentados en una renovada cultura urbana y en el florecimiento de la economía de estas ciudades. Pero no hay que olvidar que el gótico coincide también con el desarrollo de las universidades, de la filosofía escolástica, y con la expansión de las órdenes religiosas –monásticas como el Cister y mendicantes como franciscanos y dominicos–.

Esta expansión alto medieval se vio truncada cuando, en el año 1348, una terrible plaga de peste bubónica –la peste Negra– azotó el continente europeo. La epidemia fue tan brutal que la población quedó prácticamente reducida a la mitad. La peste se convirtió en una pandemia, con rebrotes continuos y constantes durante los siglos XIV y XV que provocaron notables lapsos de mortalidad catastrófica.

Así da inicio lo que algunos autores llaman la *crisis de la Baja Edad Media*, caracterizada por el cisma de Avignon (1378), que provocó la división del poder temporal de la cristiandad, el afianzamiento de las monarquías feudales y las revueltas urbanas: los *ciompi* florentinos (1378), la revuelta *jacquerie* francesa (1358), los *tyleristas* ingleses (1381), los *payeses de remença* catala-

nes (1432-1462), procesos que evidencian cómo habían cambiado las relaciones sociales a lo largo del Medievo.

Tal vez una de las consecuencias determinantes de este proceso, y una de las que más condiciona el periodo posterior, sea el avance continuo de las prerrogativas y mecanismos de coacción señorial y el afianzamiento y estatalización de las coronas europeas, ahora nacionales y ya no feudales. Ambos procesos tuvieron un alto coste: la guerra. La Baja Edad Media estuvo marcada por innumerables conflictos bélicos: contra las múltiples herejías que asolaron Europa (lolardos, husitas,...); entre diferentes reinos (la Guerra de los Cien Años o Guerra de los Dos Pedros); o conflictos de índole civil (Guerra Civil Castellana, Guerra Civil Catalana o Guerra de las Dos Rosas).

3. La catedral gótica

La catedral es el edificio simbólico de esta época gótica y es gracias al empeño por construir catedrales como se llega a codificar el estilo –en concreto en la región de Île-de-France (Francia)– y como se produce la difusión del mismo por toda Europa. Su construcción representa el empeño de toda la colectividad: es el símbolo de la confianza de la ciudad en su capacidad, sus recursos, su riqueza y su prestigio. Como símbolo político y cívico, la catedral se interpreta también como una arquitectura destinada a transmitir una 'imagen del poder', monárquico, obispal o ciudadano, frente a las dos formas arquitectónicas propias de la Alta Edad Media y del poder feudal, el castillo y el monasterio.

En medio de la ciudad, la catedral destaca sobre el resto de sus edificios por su monumentalidad y grandeza, y marca el carácter, la estructura y el contorno de los núcleos urbanos medievales. Sus notables volúmenes quedan escondidos en juegos infinitos de arbotantes, pináculos, haces de columnas y arcos apuntados, mientras que sus fachadas presiden plazas que se expanden al espacio interior de la catedral a través de grandes portadas flanqueadas por torres. Por tanto, no es sólo un elemento de referencia espiritual y física, sino que también sirve de espacio cívico utilizado para la concentración, el encuentro e incluso el mercado, así como para la liberación de las tensiones de la sociedad a través de la festividad religiosa.

3.1. *El sistema constructivo del gótico: innovaciones técnicas y formales*

La catedral se convierte en el espacio del templo gótico por excelencia, donde se plasma de manera genial y asombrosa el presentimiento que el hom-

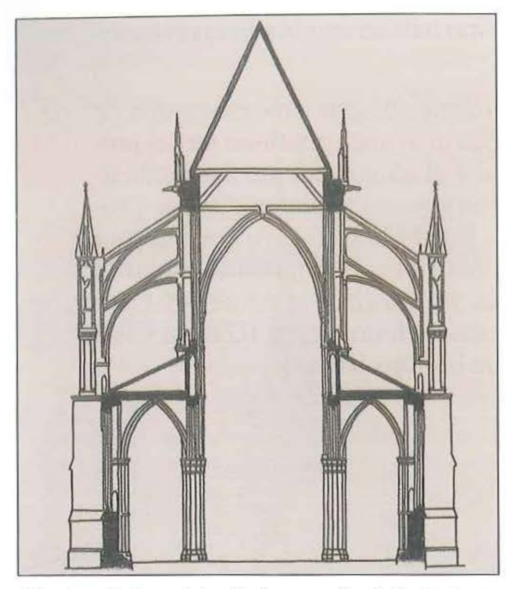


Figura 6. *Sección de la catedral de Reims.*

bre de la época alcanza del mundo sobrenatural; es reflejo, asimismo, de una nueva concepción del arte y, con ello, es una forma diferente de entender el mundo. La nueva arquitectura pretende acercar los fieles, de una manera vivencial y casi palpable, a los valores religiosos y simbólicos de la época. Para lograr esta materialización espiritual se precisó de la ejecución de una novedosa técnica constructiva en la que elementos como el arco apuntado –u ojival, por lo que durante un tiempo este estilo fue conocido también como *ojival*– , la bóveda de ojivas o el arbotante fueron empleados de forma sistemática, lo que permitió levantar estructuras esbeltas y ligeras, estructuras que trabajan a tracción y no a compresión, que transforman en profundidad el espacio interior –con respecto a las arquitecturas cristianas precedentes, sobre todo la románica–, acentuado por la nueva ordenación de los apoyos, exentos o adosados al muro, y también por el aligeramiento de su estructura, que queda modelada y se hace visible de forma original gracias a la luz coloreada que devuelven las vidrieras.

El estilo gótico es el resultado de un proceso constructivo que articula todos los elementos arquitectónicos –arco apuntado, bóveda de crucería, arbotante, pináculos, contrafuertes,...– con el propósito de crear un espacio en el que la luz coloreada que se filtra por las vidrieras y su valor simbólico sean el principio de su significación. Estos elementos son empleados conjuntamente para definir un espacio de elevación e ingravidez, simbólico y transfigurado por la luz, que irrumpe en el espacio interior arquitectónico a través de amplísimos ventanales cubiertos de vidrieras que fragmentan, tamizan, modifican y falsean esa luz natural, ahora teñida de colores, lo que crea un escenario irreal, un espacio sagrado simulado. También acentúan la tensión entre la materialidad de los elementos constructivos y el artificio de su utilización para lograr la sensación de ingravidez y desmaterialización.

La bóveda de crucería y el arco apuntado

La arquitectura gótica, al igual que la románica, se plantea como primer escollo constructivo lograr un edificio sagrado cubierto por completo con bóvedas de piedra, por tanto, las grandes catedrales definen su espacio interior, planta del edificio, como el desarrollo de los tramos de sus naves –en altura y en anchura– a partir del proyecto de su cubierta abovedada.

Como ya se ha indicado, las bóvedas góticas no actúan a compresión, como las románicas, apoyándose en los muros, sino que dirigen sus empujes a ciertos puntos que los recogen. La estructura de esta arquitectura se basa en la concentración de los esfuerzos de las cubiertas en puntos concretos, al contrario de como se hacía en el románico en que el peso de los abovedamientos se repartía a lo largo de los muros portantes. Según Viollet-le-Duc, en la construcción gótica, el principio de 'equilibrio de fuerzas' sustituye al de 'estabilidad inerte', es decir, las fuerzas de tracción reemplazan a las fuerzas de compresión y el equilibrio se obtiene por medio de cargas que convierten las diversas fuerzas oblicuas en verticales.

Este tipo de solución estructural se consigue gracias a la *bóveda de crucería* (nervada u ojival), conformada por dos arcos apuntados cruzados, las ojivas, y más ligera que cualquier otro tipo de bóveda construida hasta la fecha. Partiendo de la tradicional bóveda de arista, en ella se transforman sus encuentros en nervios estructurales (auténticas cimbras permanentes) sobre los que se apoyan los *plementos* de las bóvedas, ahora simple cerramiento sin función estructural. Esto permite que los pesados arcos fajones antiguos –embebidos en la bóveda y que servían para reforzarla–, se transformen en ligeros arcos frontales (arcos torales) y en arcos formeros laterales. Todos estos nervios convergen en los puntos de apoyo –pilares o grupos de pilares– que, ante la ligereza de la cubierta, pueden diseñarse con una esbeltez extraordinaria. Este entramado de nervios, arcos y soportes constituye un armazón tridimensional y unitario sobre el que descansan las bóvedas y es, además, el esqueleto que da forma a los tramos de las naves –central o laterales–, que pueden ser repetidos, de manera seriada, hasta el infinito.

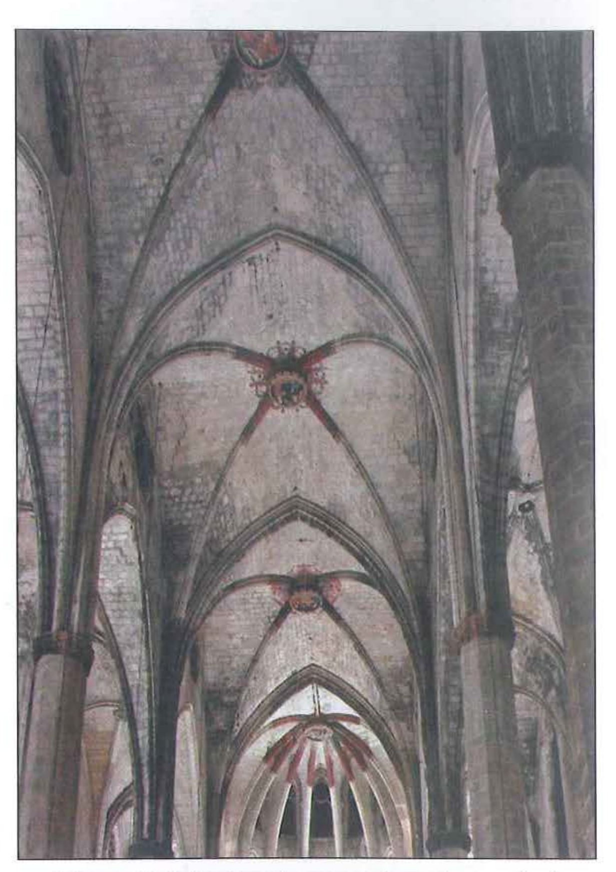


Figura 7. *Bóvedas de crucería en la catedral de Santa María del Mar* (Barcelona).

El resultado es una estructura diáfana creada a base de elementos verticales que permite, por una parte, que los muros tradicionales, liberados de las cargas, pasen a ser simples cerramientos del espacio y que el macizo pueda ser susti-

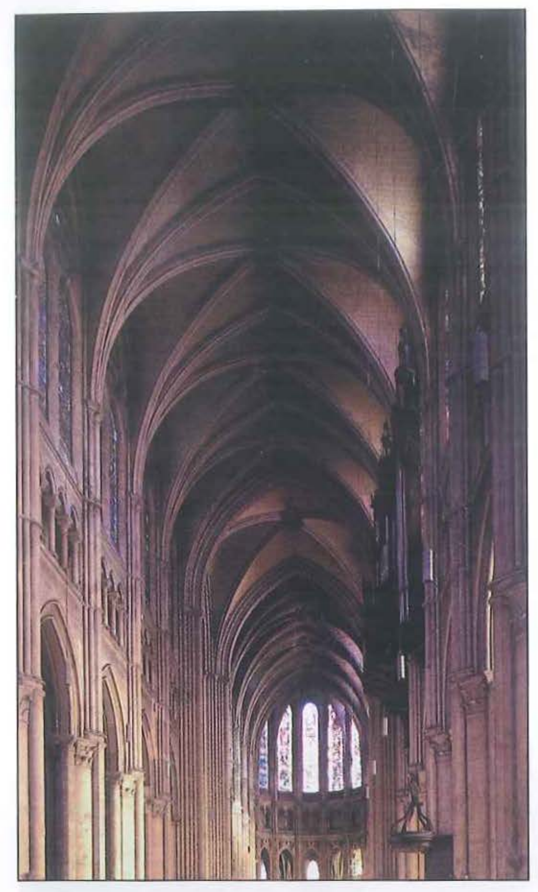


Figura 8. *Nave central de la catedral de Chartres.*

tuido por el hueco, y por otra, al pesar relativamente poco, tolera que la altura de las naves sea superior y que se aumente la distancia horizontal entre sus apoyos (luces estructurales). Los constructores góticos descubrieron que el *arco apuntado* es más esbelto y ligero que el de medio punto ya que, gracias a su verticalidad, traslada menos empujes laterales, lo que permite formas más flexibles y salvar mayores luces; pero también descubrieron que un aparejo a base de piezas pequeñas y homogéneas permite construir estructuras complicadas, aunque resistentes y ligeras.

Además, los arquitectos góticos diseñaron, crearon o descubrieron una serie de elementos arquitectónicos, exteriores al edificio, destinados a equilibrar esta frágil estructura ya que absorbían los empujes horizontales que no podían ser contenidos por los pilares, demasiado altos. Los *arbotantes* son arcos exteriores que transmiten, lejos del pilar de apoyo, las tensiones que ejerce la bóveda, pero para ello necesitan encontrar un apoyo inmóvil, los *botareles* o *estribos*, sólidos pilares que actúan como un contrafuerte aislado que absorbe el empuje del arbotante y lo descarga definitivamente en el suelo. Para que estos botareles y demás contrafuertes tengan más peso y resistencia, se decoran con *pináculos*, elementos que reúnen el fin constructivo y el estético.

Tan complejo sistema de esfuerzos y contrarrestos delimita completamente el intrincado –y a veces abigarrado– aspecto exterior de las catedrales góticas, repleto de botareles, arbotantes y pináculos, que se complementa con *agujas, gárgolas, caireles, cresterías*, etc., cuya traza es inconfundible. Mientras, al interior, la nave central se vio libre de las tribunas –ya no eran necesarias puesto que los empujes eran recogidos en el exterior por los arbotantes; así, el muro de la nave central se articuló, en altura, con un alzado que podemos denominar "clásico": arcada, triforio y claristoro.

Esta estructura, sorprendentemente ligera y flexible, libera los muros de las naves de elementos de sustentantes, por lo que pueden ser horadados con gran-



Figura 9. *Arbotantes de la catedral de Notre Dame en París.*

des ventanales. Además, por su elasticidad, permite cubrir espacios de planta rectangular o trapezoidal de medidas diferentes, de tal forma que los tramos de la nave central pueden corresponderse con los de las naves laterales, aunque su superficie sea de distinto tamaño, e incluso puede seguir utilizándose con tramos de planta poligonal tanto en el deambulatorio o girola como en el ábside; es decir, la estructura del tramo puede repetirse de forma seriada adaptándose a los diferentes espacios y creando ámbitos unitarios y diáfanos.

El origen de la bóveda de crucería, convertida en gótica y perfectamente dominada en *Saint-Denis*, hay que buscarlo en Normandía, como ocurre con el modelo de fachada estilizada de dos torres. En el gótico preclásico fue habitual utilizar la *bóveda sexpartita* (tres nervios y seis plementos sobre un tramo cuadrado); todavía no se había conseguido la uniformidad y diafanidad del espacio y las bóvedas sexpartitas cubrían tramos cuadrados de la nave central que tenían su correspondencia con dos tramos de las naves laterales y que fijaban la alternancia de soportes gruesos y débiles. Sin embargo, en el periodo clásico se generalizó la bóveda de crucería y los espacios interiores se hicieron homogéneos por la uniformidad de sus soportes. No obstante, al tiempo que el dominio técnico permite que las bóvedas cubran espacios cada vez más amplios (expandan sus luces), se produce el aumento de la crucería, con nervios secundarios y *terceletes* (arcos que cruzan y sustentan los amplios plementos), hasta llegar al gótico tardío, donde las bóvedas se disfrazan con multitud de nervios secundarios y de terceletes, ahora sin sentido estructural alguno, y se generaliza la denominada *bóveda estrellada* y en Inglaterra las *bóvedas de abanico*.

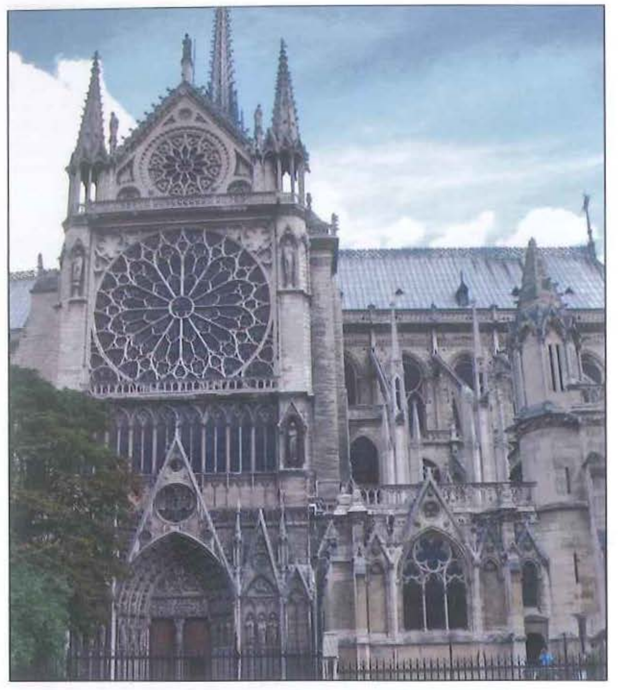


Figura 10. *Catedral de Notre Dame de París.*

Los soportes evolucionan desde el típico pilar compuesto románico al pilar gótico, constituido por un núcleo central cilíndrico rodeado de columnillas. Éstas se corresponden con los arcos y nervios de las bóvedas, cada una con el suyo, según el principio establecido en la arquitectura románica de que a cada pieza sostenida le debe corresponder su soporte.

Los capiteles que coronan las columnas adosadas presentan decoración de follaje, ya no retienen la vista como hacían los capiteles románicos cargados de figuras, sino que facilitan la transición, en una lectura de conjunto de las líneas arquitectónicas, desde la cúspide de las bóvedas, donde se cruzan los nervios hasta el suelo. A esta concepción de la arquitectura corresponde también una visión diferente de la escultura que, en el interior, ya no distrae la mirada con proliferación de motivos sino que, por el contrario, tiende a disolverse en molduras diversas y en elementos vegetales estrictamente adaptados a la claridad del proyecto. Incluso el propio capitel pierde importancia haciéndose cada vez más pequeño y delicado.

Sin duda, son las ventanas y sus vidrieras los elementos más característicos del gótico. Estos ventanales evolucionan hasta conformar los amplios huecos góticos cubiertos de hermosas tracerías caladas de piedra, de arco apuntado, o los grandes rosetones que se colocan en lo alto de las fachadas: al principio, toman la forma radiante y sencilla, aunque en el siglo XIV y en el XV llegan a ser un verdadero laberinto de curvas enlazadas.

Fachadas y portadas

Tal y como ocurre con la catedral románica, al exterior, el edificio gótico revela su estructura interna de manera que las grandes fachadas góticas se organizan de forma tripartita, tres cuerpos horizontales que se corresponden con el alzado de la nave central la dividen en altura, y tres secciones verticales, o calles, que se corresponden con la división entre nave central y naves laterales la recorren.

El imafronte, cuerpo horizontal inferior, se constituye con las tres portadas de las fachadas, equivalentes a la nave central y las laterales. Sobre él, una galería corre pareja a los triforios interiores. Más arriba se sitúa el rosetón calado que se ajusta al claristorio interior. Las dos torres laterales forman parte del cuerpo de la fachada y se rematan con frecuencia por agujas o chapiteles que marcan el sentido ascensional del conjunto. En estas puertas y fachadas se plasma la decoración escultórica que, a través de sus imágenes, explica la concepción teológica del mundo gótico. Las portadas conservan la misma composición y los mismos elementos que la portada románica, pero en ella el abocinamiento viene marcado por las múltiples arquivoltas apuntadas. Las finas molduras, las columnillas, las tracerías caladas, los motivos vegetales, les confieren un marcado aspecto gótico.

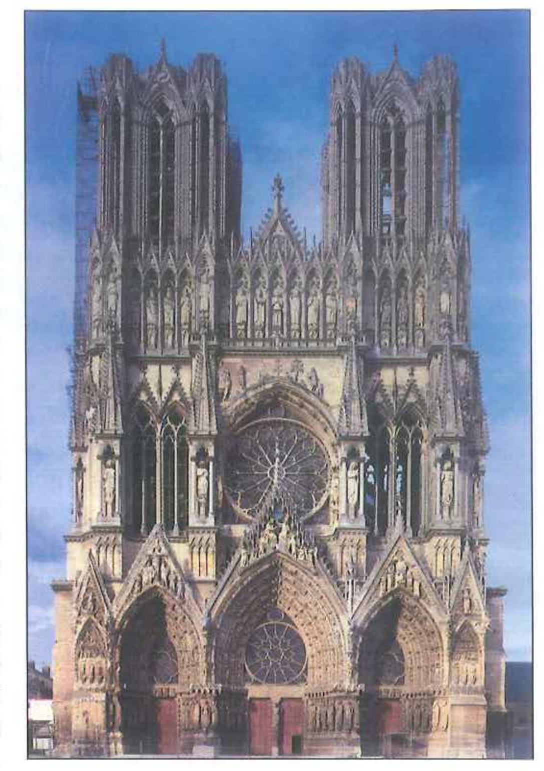


Figura 11. *Fachada de la catedral de Reims.*

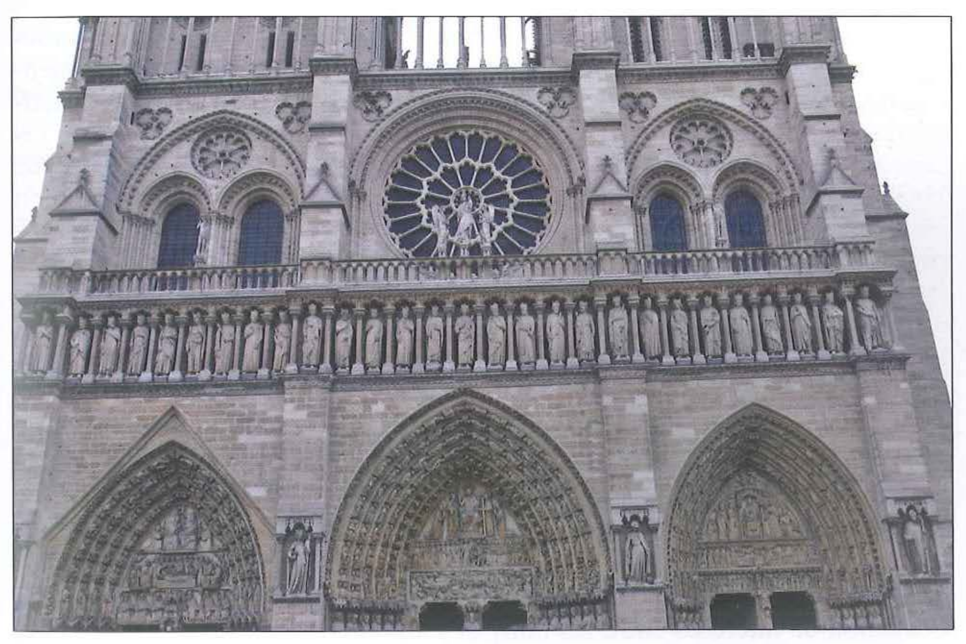


Figura 12. *Galería de los reyes en la fachada de la catedral de Notre Dame en París.*

3.2. *El proceso constructivo: medios técnicos y métodos*

Las catedrales góticas se explican desde hace tiempo como la expresión más perfecta de la teología y de la cosmología medieval reflejada en piedra, producto de una filosofía pura que se elabora y expresa en el siglo XIII. Sin embargo, pocas son construidas a lo largo del tiempo en que estas ideas están vigentes, la mayor parte de ellas son empresas constructivas que requieren de medios materiales y humanos tan ingentes que se dilatan a lo largo de varios siglos, doscientos, trescientos años o más. Por tanto, gran parte de las catedrales no están erigidas estrictamente en estilo gótico clásico, sino que combinan estilos diferentes, adiciones, sustituciones, reconstrucciones y todo tipo de intervenciones y alteraciones del proyecto original, durante y después de que el edificio esté terminado. Incluso muchas han permanecido inacabadas hasta el siglo XX, cuando han sido terminadas siguiendo criterios, en muchos casos no del gótico, sino del neogótico. Otras sufrieron la devastación durante las dos grandes guerras mundiales, de ahí que lo que contemplamos es una reconstrucción fidedigna, aunque contemporánea.

Atendiendo a esta larga historia propia de cada uno de los edificios es como cobra auténtico sentido entender que la catedral es el empeño de toda una población, de una comunidad en su conjunto; es el símbolo de las posibilidades de una ciudad, de su capacidad, de sus recursos y de su riqueza, pero también de sus dificultades, de sus obstáculos, de sus conflictos, así como de su búsqueda de prestigio, de sus utopías y sus quimeras.

Sin embargo, es evidente que el gótico se formuló a partir de la construcción de las catedrales francesas del gótico clásico, en un periodo relativamente corto. Desde el primer gótico de *Saint-Denis* –de 1140 hasta 1220–, la actividad constructiva en los territorios de la corona francesa, territorio de los Capetos, y sus regiones cercanas, lugares del dominio de los Plantagenet, fue febril, lo que favoreció que los progresos técnicos se fueran sucediendo con rapidez. Esta celeridad hizo posible, por una parte, avanzar en soluciones constructivas concretas que se plasman en los diferentes edificios: se consigue el paso de la bóveda sexpartita a la bóveda de crucería simple, o la supresión de las tribunas gracias al descubrimiento y uso del arbotante. Pero, además, estas grandes construcciones permitieron organizar el trabajo de una cantería –la construcción de una catedral– de una forma racional y eficiente, por lo que las obras pudieron avanzar con rapidez, por ejemplo, la *catedral de Chartes* se inició, tras el incendio de la antigua, en 1194 y en 1220 ya se había terminado. Sirva también como referencia, ya fuera del territorio francés, la *catedral de Salisbury*, iniciada en 1220 y concluida en 1266.

La rapidez y la efervescencia de esta primera formulación del estilo gótico en los monumentos franceses de la Île-de-France, se produce gracias a la asociación de intereses entre los obispos y los cabildos catedralicios con los propios de los monarcas Capetos. Estos primeros edificios están promovidos

por los obispos y por los propios monarcas, ya que todos ellos legitiman de forma simbólica la primacía del dominio de la monarquía. Se trata, por tanto, de una arquitectura promovida por el dominio –el religioso, representado por el cabildo, y el temporal, representado por el monarca–. Es una arquitectura opuesta de forma radical a otras notables arquitecturas que también presentan unos principios estéticos y filosóficos renovados frente al mundo románico, los monasterios cistercienses y, por tanto, opuesta a otra importante organización, la de las abadías. Nos hallamos, pues, ante dos concepciones diferentes de la arquitectura y de la estructura social.

A partir de estas primeras manifestaciones se produce la recepción del estilo gótico en otros territorios europeos, donde se aplica a edificios ya existentes. Un motivo habitual es la renovación obligada por los daños sufridos en estructuras arquitectónicas anteriores, normalmente románicas, por ejemplo la *catedral de Canterbury*, o incluso del primer gótico con respecto a sus etapas finales, como en *Saint-Denis*. Este momento era idóneo también para plantear la necesidad de erigir un templo, por ejemplo, acorde con las reliquias que se veneraban en la ciudad, o simplemente construir una catedral, como ocurrió en Sevilla, y otras catedrales castellanas más tardías. El empeño suele estar claro: levantar una iglesia más grande y más bella, "*que los que la viesen acabada nos hagan por locos*", expresaba el cabildo sevillano.

Así pues, se puede decir que la catedral transcendía al propio significado religioso, litúrgico y organizativo de la propia Iglesia, llegando a ser un proyecto colectivo en el cual toda la sociedad se sentía implicada. Sin embargo, solo en Amiens se formaliza un contrato de colaboración –existe prueba documental– entre el cabildo y los ciudadanos para erigir una nueva catedral, cuyo viejo edificio románico había sufrido un devastador incendio.

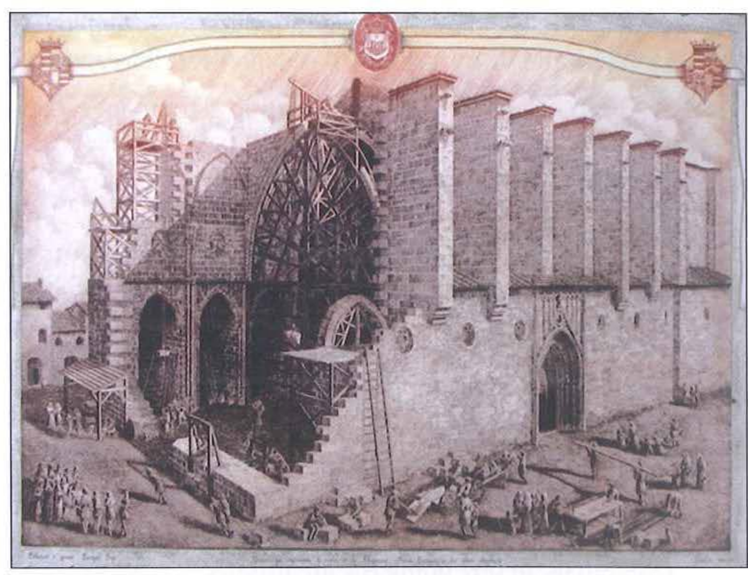


Figura 13. *Grabado de la construcción de la colegiata de Gandía.*

De forma general se puede afirmar que eran los obispos o las autoridades eclesiásticas, es decir todo el cabildo catedralicio, quienes financiaban la construcción básica de la catedral, la nave central y el ábside, y que tanto en el desarrollo



Figura 14. *Vista de la catedral de Sevilla.*

del gótico como en su amplia difusión fue definitiva la intervención de estos obispos, quienes encargaban y decidían la reconstrucción o construcción de la catedral bajo la revolucionaria arquitectura gótica. Recordemos la intervención decisiva del abad Suger en Saint-Denis, del arzobispo Henry de Suley en la catedral de Bourges, o del obispo Mauricio en la catedral de Burgos.

Pero la catedral no fue en sentido estricto un espacio público, sino un espacio altamente privatizado. El pueblo, con donativos y trabajo, los nobles, el monarca y la burguesía financiaban una gran parte de la construcción gótica, así como su decoración, y normalmente lo hacían adquiriendo los derechos sobre una zona del edificio, las capillas laterales. Mediante la cesión a particulares de las capillas de las naves que se construyeron en los vacíos existentes entre los contrafuertes exteriores, se financió una parte significativa de las catedrales de Amiens o París.

El arquitecto y sus medios

Aunque el término arquitecto se utiliza desde la Edad Media antigua, rara vez designa algo más que a un clérigo encargado de una construcción. La concepción de lo que debía ser un arquitecto se elabora ahora, en relación directa con la construcción gótica y con su filosofía. El arquitecto del siglo XIII no es

un mero artesano, sino un científico capaz de aplicar las matemáticas y las leyes de la geometría a su arte.

Los estudios clásicos sobre arquitectura gótica estructuran su explicación pedagógica a través del análisis de edificios que se agrupan en unidades territoriales comprensibles –división que hemos adoptado aquí–, sin embargo, éste se podría acometer por personalidades concretas, atendiendo a los comitentes, muchos de renombre –abad Suger, Mauricio– y, desde luego, a la personalidad de los artistas-arquitectos.

En más de una ocasión, el estilo gótico y la construcción de catedrales han sido interpretados como el esfuerzo conjunto y comunitario de una ciudad, es decir, un estilo de constructores anónimos, poco conscientes de su capacidad de creación y de su personalidad de artistas. Sin embargo, lo cierto es que la arquitectura gótica está llena de nombres concretos y de personajes que la favorecen y la extienden; está llena de arquitectos, de comitentes y de intenciones individuales en la expresión de la arquitectura. La expansión de la arquitectura gótica propició el prestigio profesional del arquitecto, puso de manifiesto sus altos conocimientos técnicos, su capacidad para organizar la cantería de una catedral y para llevar a cabo importantes monumentos en un tiempo corto, así como su capacidad de innovación, tanto técnica como constructiva; del mismo modo, favoreció la creación de novedosos instrumentos, como el dibujo.

La consideración del artista, en este caso del arquitecto, ha sido interpretada como una marcada diferencia entre la Edad Media y el Renacimiento: frente a la supuesta labor comunitaria del arte medieval, la supervivencia de tantos nombres de artistas renacentistas. Sin embargo, el artista medieval no siempre permaneció en el anonimato; nos han llegado firmas e inscripciones, aunque éstas son escasas cuando se comparan con la importancia de la expresión personal en las obras de artistas del renacimiento. No se puede negar que el Renacimiento se caracteriza por un fuerte individualismo, basado en la aparición del capitalismo y una sociedad más secular, pero ello no implica el anonimato artístico de la Edad Media. No conocemos a los maestros de Chartres, sin embargo, sí a los de la catedral de Reims: Jean D'Orbais, Jean de Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissons, gracias a las inscripciones grabadas en las cuatro esquinas del laberinto, en el pavimento de la nave, donde constaba la duración de sus trabajos y su contribución a la fábrica de la catedral. También conocemos, gracias a su laberinto, el nombre de los tres maestros de la catedral de Amiens: Robert de Luzarches, autor del proyecto, Thomas de Cormont y su hijo Regnault.

Algunos de estos nombres fueron recordados por sus propios colegas, es el caso de Pierre Montreuil, quien colocó su nombre junto al de su antecesor, Jean de Chilles, en el crucero de la catedral de Notre Dame, o el del maestro Henry Yevele, representado en una clave de la crucería del claustro de la catedral de Canterbury, lugar en el que había trabajado por espacio de 28 años.

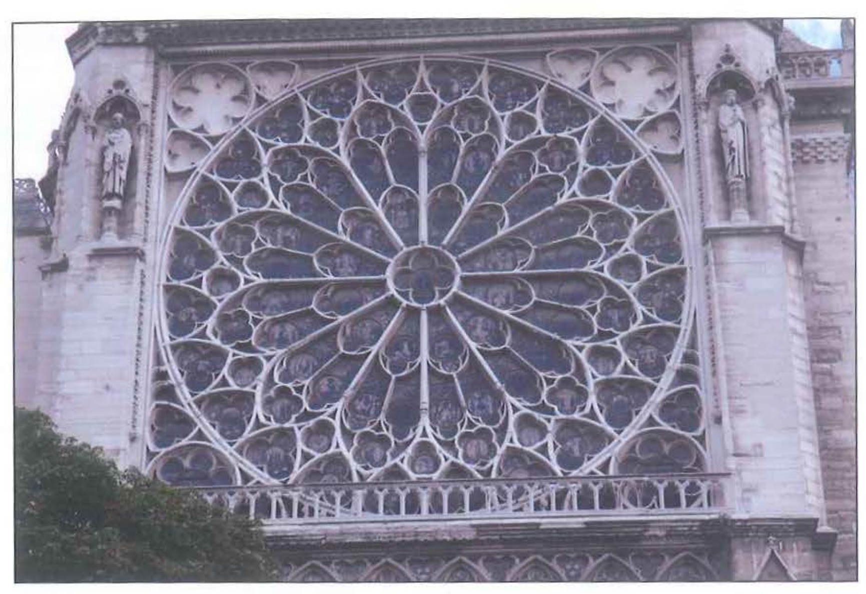


Figura 15. *Rosetón del brazo del crucero de de la catedral de Notre Dame en París.*

La movilidad es un factor fundamental para comprender la difusión de los grandes estilos artísticos a lo largo de toda la Edad Media. El gótico se extiende por toda Europa gracias al tránsito, al viaje de estos arquitectos de unos lugares a otros. En muchos casos, fue el empeño de un obispo que conocía directa o indirectamente otras catedrales góticas y que quería construir una en su ciudad, el factor que favoreció la llamada a un arquitecto conocido, altamente reputado, al que se consideraba capaz de realizar el encargo. Éste es el caso de la catedral de Canterbury, cuyo edificio comienza a construirse bajo la dirección del arquitecto francés Guillermo de Sens. Estos viajes permiten la transmisión de conocimientos, de técnicas, de utillaje, de maquinaria, de modelos y, desde luego, de hombres. Este movimiento de personas, técnicas e ideas artísticas se producirá también entre las grandes construcciones catedralicias e iglesias menores, y en la renovación que se impone en el tardogótico.

Aunque la movilidad sea un factor fundamental para comprender la difusión de los grandes estilos artísticos a lo largo de la Edad Media, el gótico marca una notable diferencia. Ya no existen grandes cuadrillas, en cuanto a número, de constructores que se desplazan de un lugar a otro, como ocurría en el románico; en los siglos góticos, los oficios concernientes a la construcción estaban muy desarrollados y regulados por los gremios. El arte de construir se había perfeccionado: existían canteros, picapedreros, escultores, empastadores, albañiles, carpinteros, herreros, vidrieros, etc. Cada maestro artesano estaba al frente de un taller de su especialidad donde contaba con aprendices y peones, y con las herramientas necesarias para realizar su trabajo, que se habían

ido diversificando y perfeccionando al ritmo de las olas constructivas de época románica. Así, cuando se decidía construir una catedral se podía contar con una infraestructura de oficios y de personas suficiente, o al menos significativa, como para acometer tan gran empresa. La movilidad era necesaria, pero la cantería de una catedral no estaba formada por cuadrillas volantes de constructores que se desplazaban de un lugar a otro.

Por lo general, las obras de la nueva catedral empezaban sin que se hubiera demolido el viejo edificio anterior; hay que tener en cuenta que tanto en las grandes catedrales como en las obras de menor envergadura una parte de los edificios se mantenía, estableciendo una relación directa con el pasado que tenía una doble vertiente, por una parte, la obra no era tan costosa, por otra, tenía un significado simbólico y una fuerte carga ideológica. Normalmente, lo que se pretendía reedificar eran las cabeceras, incluso algunas veces una importante parte de las naves.

La organización del trabajo, es decir, la creación de una cantería y la racionalización de sus tareas, permitió que las obras pudieran avanzar con rapidez. Los arquitectos, maestros de obras y canteros del siglo XIII estaban mejor organizados en sus gremios, se les formaba mejor y disponían de una experiencia constructiva mayor y más rica que sus antecesores románicos. Pero, además,

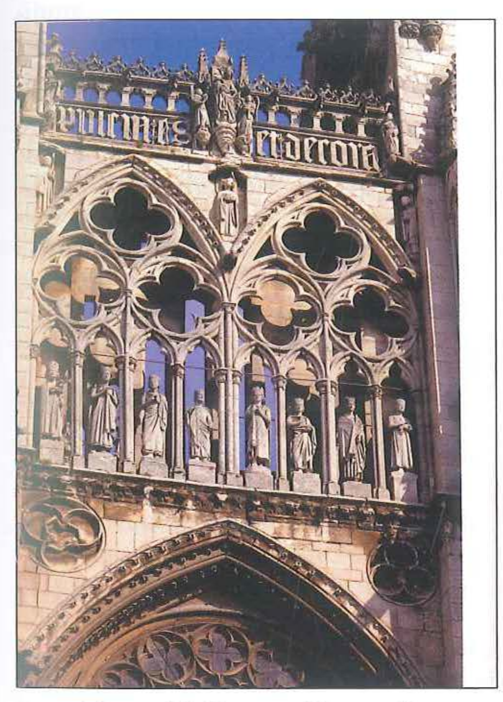


Figura 16. *Decoración exterior de la catedral de Burgos.*

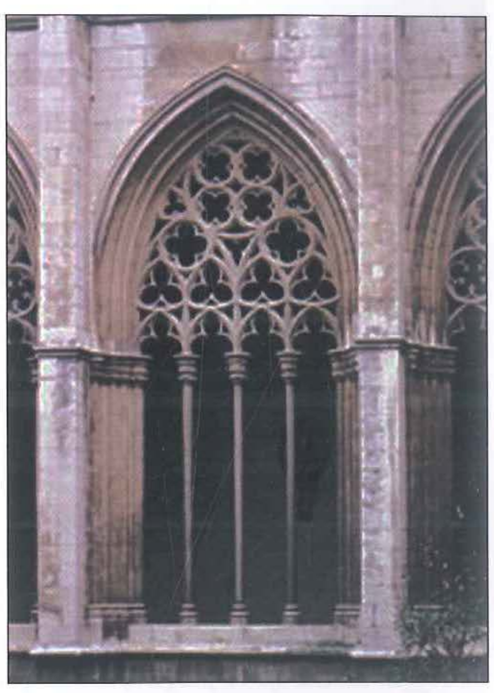


Figura 17. *Tracería de una arcada del claustro de la catedral de Vic.*

estaban mucho mejor preparados y su trabajo era más racional: ahora, por ejemplo, las piedras no se tallaban de una en una, sino en serie, lo que permitía acelerar el ritmo de construcción y disminuir los costes.

La movilidad no afectaba solamente a los hombres y sus formas de trabajo, también a los diseños arquitectónicos. Uno de los grandes logros de la arquitectura gótica, que ayudó a su desarrollo, difusión y posteriormente a su diversidad, fue el perfeccionamiento del dibujo arquitectónico y su uso generalizado.

La geometría estaba en la base del arte de los constructores de catedrales. En principio, se proyectaban las bóvedas que iban a cubrir el edificio y, a partir de ellas, se calculaba la planta y el alzado por medios exclusivamente geométricos. Por norma, el cuadrado era el módulo que permitía calcular toda la estructura. A partir de una de las dimensiones básicas, el arquitecto gótico era capaz de desarrollar proporcionalmente, gracias a la geometría, el resto de las magnitudes. Originariamente, los arquitectos y maestros de obras trazaban sobre el propio suelo, con ayuda de cordeles y estacas, los cimientos del edificio, es decir, su planta, pero a partir de 1200 empezaron a pergeñar dibujos de la arquitectura que se quería realizar o de alguno de sus detalles, ejecutados con compás y escuadra. Se trataba de un dibujo de carácter técnico.

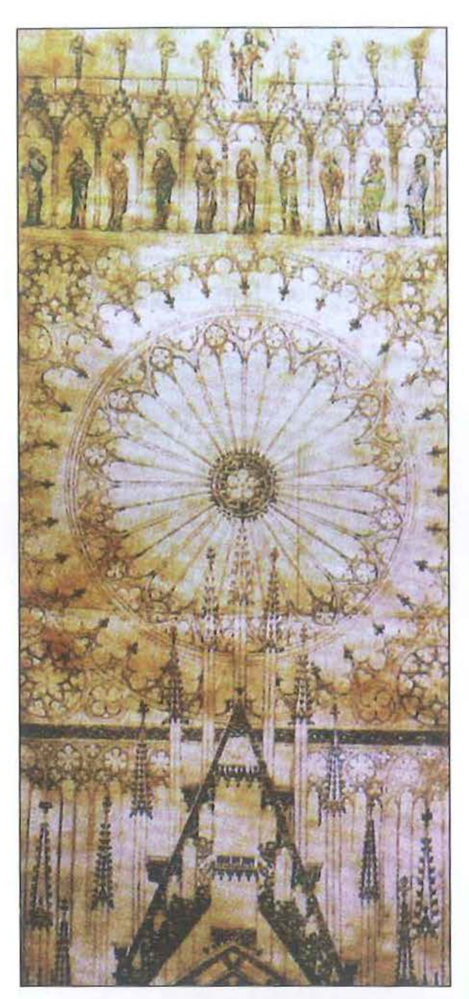


Figura 18. *Dibujo en pergamino de la fachada de la catedral de Estrasburgo.*

Esto explica por qué ahora los comitentes pierden el control sobre los proyectos arquitectónicos que pasan a depender exclusivamente de los arquitectos. La profesionalización y la racionalización permitieron el nacimiento del arquitecto individual, de una profesión que difiere de la del resto de los oficios.

Entre 1220 y 1230 se dio un paso revolucionario en la representación gráfica de la arquitectura. En principio, se trataba de dibujos de detalles de fácil ejecución geométrica realizados sobre pergaminos, aunque rápidamente fue posible dibujar planos completos. Este nuevo dibujo dejaba paso a la experimentación y la representación de las ideas de forma visual; se convirtió en una herramienta que permitía la especulación sobre una posible realidad mediante su representación –¿tal vez así nació el arbotante?–. Pero, además, este dibu-

jo consiguió algo fundamental en el estilo gótico, la transmisión de ideas, formas y modelos arquitectónicos gracias a su representación. Ya no era necesario que arquitectos, canteros o maestros de obras viajasen de un lugar a otro para trasladar sus nuevas experiencias estéticas, éstas podían ser conocidas gracias al dibujo. Por otra parte, la invención del dibujo determinó que se construyera solo aquello que era capaz de dibujarse, es decir, la propia arquitectura se supeditó a su representación gráfica.

De esta época conservamos un maravilloso testimonio, el libro de dibujos de Villard de Honnecourt, que nos da una visión concreta de las funciones del dibujo arquitectónico.

Pero el dibujo no solo era un proyecto, sino que llegaba a todas aquellas partes de la construcción catedralicia que fuera necesario. Cientos fueron los bloques de piedra perfectamente tallados gracias a las plantillas de madera, los denominados *escantillones*. La complejidad y el preciosismo del estilo radiante fueron posibles gracias a los dibujos previos de los detalles de la arquitectura. Los enrejados en piedra, las filigranas de los rosetones y de los ventanales se podían prefabricar gracias a plantillas dibujadas.

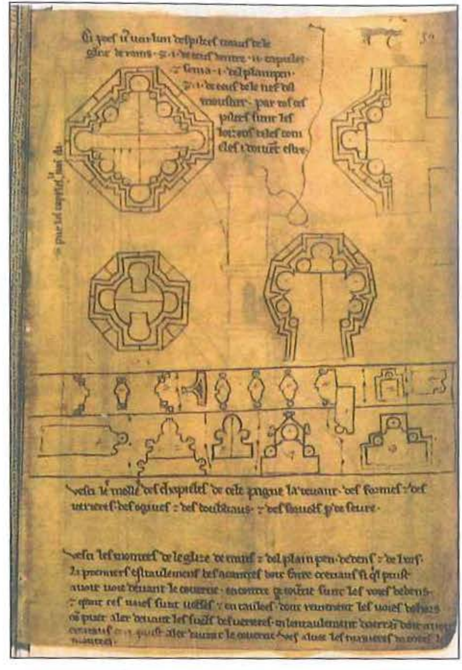


Figura 19. *Libro de dibujos de Villard de Honnecourt.*

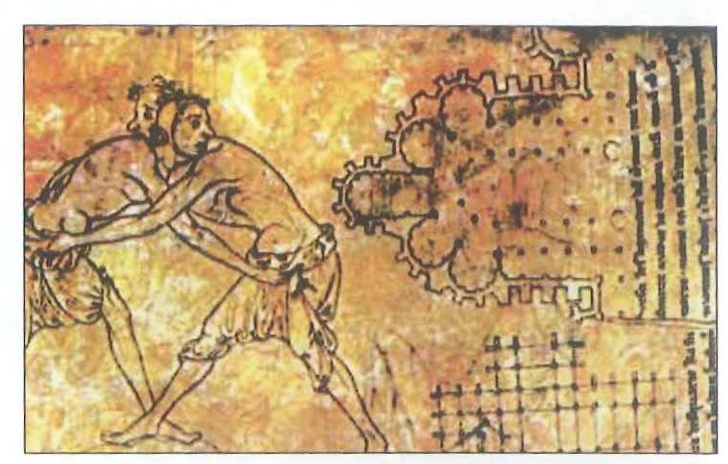


Figura 20. *Libro de dibujos de Villard de Honnecourt.*

Las últimas interpretaciones sobre la arquitectura gótica apuntan a la intención de los arquitectos góticos de crear un arte individual que los diferenciara de sus colegas, por tanto, la diversidad gótica se podría entender como algo buscado, no como dependiente de los medios técnicos o materiales. Para expresar esta idea existe el término '*aemulatio*', que no significa copia, sino competición, pugna y superación de un modelo.

3.3. *El significado simbólico: el orden cósmico y la mística de la luz*

La luz es el atributo fundamental del arte gótico, lo que dota a una compleja estructura arquitectónica de una naturaleza trascendente, y se percibe como la sublimación de la divinidad. La simbología domina a los artistas de la época: la Escuela de Chartres considera la luz como el elemento más noble de los fenómenos naturales, el menos material, la aproximación más cercana a la forma pura. El arquitecto gótico organiza una estructura que le permite, mediante una sabia utilización de la técnica, emplear la luz, una luz que desmaterializa los elementos del edificio consiguiendo sensaciones de elevación e ingravidez. Será una luz física, no figurada en pinturas y mosaicos, una luz general y difusa, no concentrada en puntos y dirigida como si de focos se tratase, a la vez que es una luz transfigurada y coloreada mediante el juego de las vidrieras, que transforma el espacio en irreal y simbólico.

La belleza y la intención del espacio gótico no pueden entenderse sin la luz, elemento que lo condiciona todo. Con ella, son las vidrieras las encargadas de dar una luz difusa, coloreada e irreal que transforme ese espacio en simbólico. Las vidrieras tamizan y fragmentan la luz, que penetra en el espacio a través de colores diferentes creando una atmósfera irreal y fingida. También acentúan la

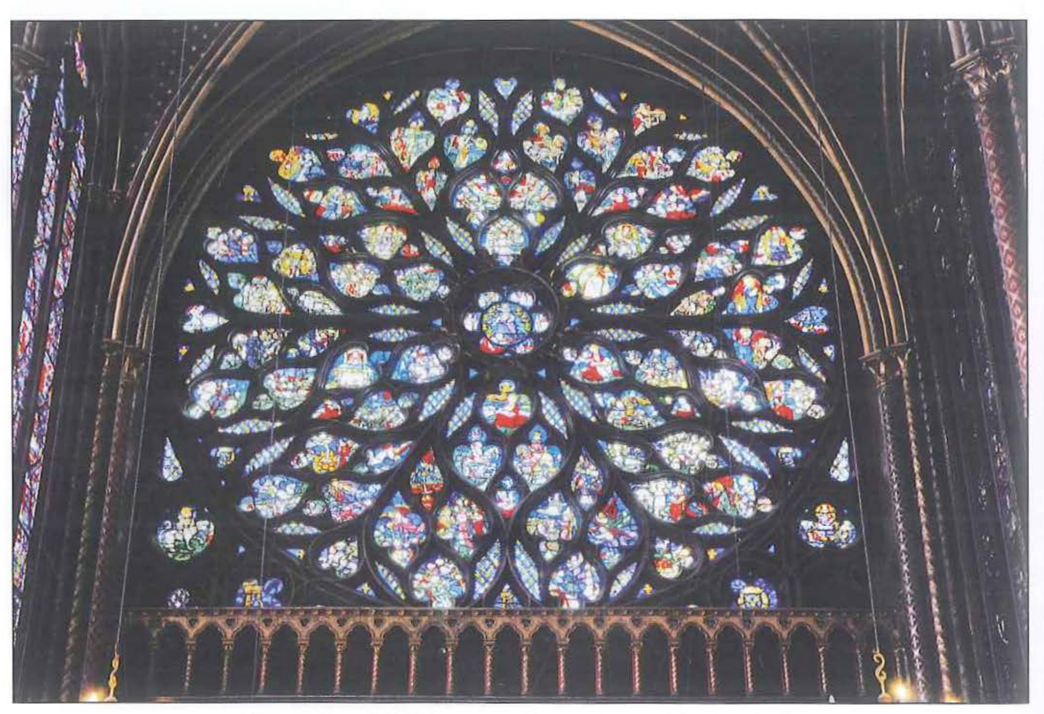


Figura 21. *Vidrieras de la Saint-Chapelle de París.*

tensión entre la materialidad de los elementos constructivos y el artificio de su utilización, para lograr la sensación de ingravidez y desmaterialización. A la vez, sirven también como soporte de una iconografía que, sin relación con los soportes y, por tanto, con la materia, permiten el juego simbólico de relacionar la luz con la divinidad.

Las primeras que han llegado hasta nosotros son las que el abad Suger mandó construir para las capillas del coro de Saint Denis. Ejemplos magistrales son las vidrieras de la catedral de Chartres y las de la Sainte Chapelle, donde se plasman grandes y estáticas figuras, o las de la catedral de León. En ellas se representan temas del Antiguo y Nuevo Testamento. La técnica utilizada en la conformación de la vidriera es el teñido de trozos de vidrio realzados en grisalla y unidos mediante tiras de plomo que delimitan las figuras y aíslan los tonos, conservándoles su valor. La composición lo invade todo: se realiza sin perspectiva y con una gran precisión en el dibujo y en la coloración, que es infinita y muy rica, dando como resultado una decoración traslúcida.

3.4. *Espacios y usos de la catedral*

La catedral no es sólo un elemento de referencia espiritual y física, sino que también sirve de espacio cívico polifuncional utilizado para la concentración, el encuentro e incluso el mercado, así como para la liberación de las tensiones



Figura 22. *Claustro de la catedral de Canterbury.*

de la sociedad a través de la festividad religiosa. Desde el siglo XIII, toda actividad comunitaria estaba de una u otra manera relacionada con la catedral. En los espacios del edificio gótico sucedía todo: oficios religiosos, entierros, asambleas políticas bajo la presidencia del obispo, discusiones acerca del precio del grano o del ganado, cotización de los paños, etcétera. La catedral es la ciudad dentro de la ciudad, el núcleo intelectual y moral de la colectividad, el corazón de la actividad pública.

Los espacios y usos propios del cabildo catedralicio son los claustros, las salas capitulares y los coros.

Los claustros catedralicios responden a idénticos criterios que los claustros de los monasterios románicos o cistercienses. Al tener cabildos sometidos a reglas monásticas, se necesita crear unos espacios clausurales similares a los de los monasterios. Se estructuran de forma idéntica, con cuatro pandas, cada una con varios tramos, normalmente seis, cubiertos con bóvedas de crucería. Éstos se comunican con el patio a través de arquerías de arcos apuntados.

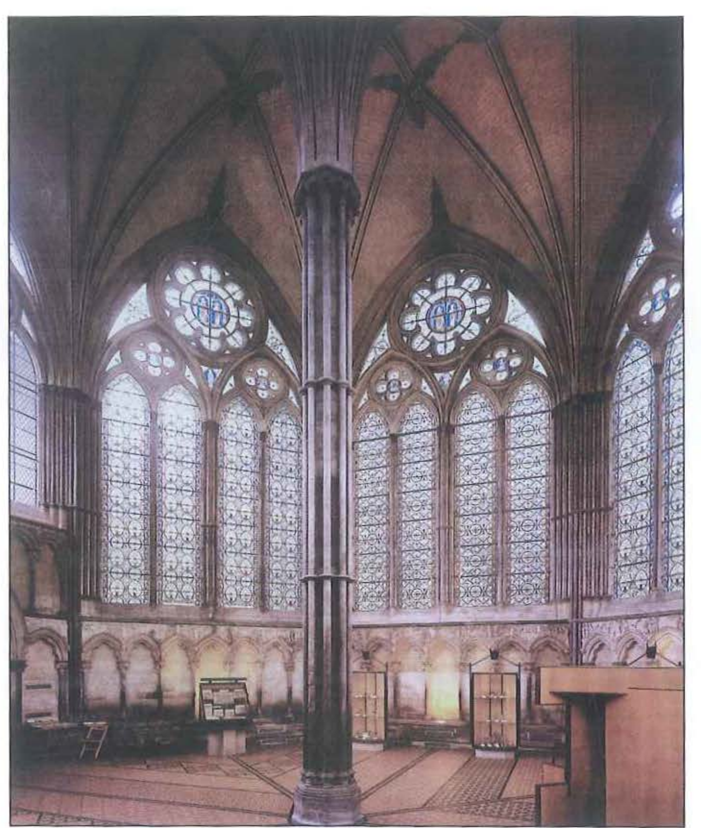


Figura 23. *Sala capitular de la catedral de Salisbury.*

La sala capitular es el lugar de reunión del cabildo. Por lo general, se conforma como un espacio único, de proporciones casi cúbicas, con planta cuadrangular, con cubiertas de bóveda estrellada y de crucería. Algunas veces aparece como un espacio construido exento a la catedral, con entrada propia, y luego se incorporó a la estructura de la catedral al construirse los tramos de los pies. Suelen destacar por su rigurosa geometría y el volumen cúbico frente a la ascensionalidad del resto de la iglesia. Muy singulares son las salas capitulares construidas en las catedrales inglesas, que se convierten en auténticas cajas de cristal por la total sustitución del muro por vidrieras.



Figura 24. *Interior de Notre Dame de París.*

Pero, como hemos dicho, la catedral empieza a tener un progresivo uso social que se incrementará a lo largo del tiempo. Los ciudadanos comienzan a acudir a ella a todas horas y en ella tienen lugar múltiples funciones litúrgicas. La nave central es el lugar de reunión eclesial, limitada y cortada en las catedrales españolas por la colocación en el centro de las mismas de los coros. Las naves laterales se convierten en lugares para deambular, para distribuir el tránsito por el edificio de un lugar a otro.

Pero, ante todo, la catedral se convertirá en un lugar de enterramiento, en un panteón funerario privilegiado. A lo largo del siglo XIII todavía era excepcional utilizar el interior de la catedral como lugar de enterramiento, lo normal era el enterramiento en el atrio o alrededor del propio edificio, el claustro se utilizaba para personas de prestigio, clérigos o nobles. Sin embargo, poco a poco se incrementó este uso funerario mediante la construcción de capillas privadas compradas a tal efecto, lo que proveía de fondos importantes para la conclusión de las obras en la propia catedral.

Estas capillas se abren a las naves laterales y normalmente ocupan los espacios entre contrafuertes. Pueden ser panteones individuales –uno de los ejemplos más destacados es la *Capilla del Condestable*, pensada como panteón familiar de la familia Velasco-Mendoza dentro de la catedral de Burgos– o capillas de gremios o cofradías de uso comunitario aunque restringido.

4. La evolución de las artes figurativas: escultura y las nuevas artes del color

El estilo gótico supone un paso decisivo en la liberación de las artes figurativas respecto a la arquitectura. La escultura, aunque sigue ligada a ella, muestra en el tratamiento del relieve una libertad respecto al marco arquitectónico que no hubiera sido posible en el *románico*. Tanto pintura como escultura rompen la llamada *ley de adecuación al marco*, con lo que los relieves pasan a ser trabajados más con un aspecto de escultura de bulto redondo adosada que de estatuas-columnas como habían sido las *románicas*.

El volumen, el movimiento y la expresividad constituyen las características de una escultura que camina con claridad hacia un marcado *naturalismo*. Se centra principalmente en las portadas, que adquieren un gran desarrollo y reproducen temas como el Juicio Final, la Coronación de la Virgen o la Vida de los Santos. En la portada de Saint-Denis, el vano central sigue dedicándose al tema tradicional del Juicio Final, pero los ancianos del Apocalipsis, esculpidos en las arquivoltas, ya no están dispuestos de manera radial en torno al tímpano, sino que siguen el sentido de las arquivoltas.

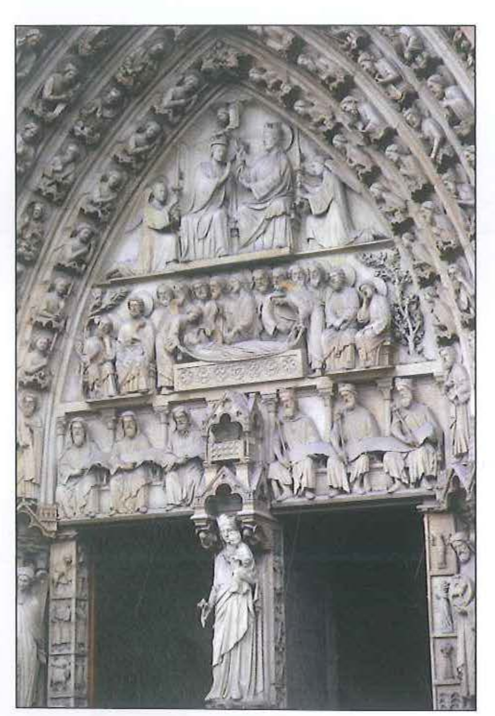


Figura 25. *Decoración escultórica en una portada de Notre Dame de París.*

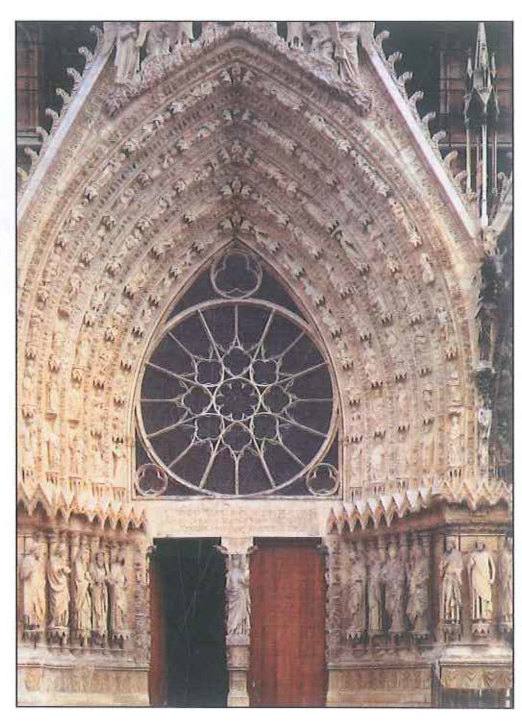


Figura 26. *Decoración escultórica en la portada occidental de la catedral de Reims.*

Los capiteles apenas se utilizan como soporte decorativo, a no ser de motivos vegetales. Ya no retienen la mirada como hacían los capiteles románicos cargados de figuras, sino que facilitan la lectura de las líneas arquitectónicas.

La evolución es producto de la nueva forma de entender la realidad del hombre gótico: su preocupación por el *Dios Hombre* y su naturaleza mortal hace que cobren preponderancia escenas de su vida como La Crucifixión o la Pasión, mientras que el ascetismo románico es sustituido por sentimientos de afecto, de felicidad o de compasión. La figura de la Virgen desempeña un papel fundamental: en ella destaca el tratamiento de sentimientos humanos como dolor, ternura o protección. La Virgen se convierte en el eslabón que media entre los hombres y Dios. Los Santos adquieren también un gran protagonismo, con frecuencia se representan historias de sus vidas. La naturaleza sigue siendo ampliamente tratada, y se mantiene el gusto por los monstruos y los animales fantásticos, aunque es mucho menos frecuente que en la iconografía románica.

Los retablos y los coros adquieren gran monumentalidad. El nuevo sentido de la muerte hace que surja una importante escultura funeraria, gran parte de ella alojada en el interior de las catedrales.

La invasión de las ventanas en las paredes de los edificios góticos hace que la pintura mural pierda importancia, importancia que pasa a ser ahora de la pintura en las vidrieras, en tabla o las miniaturas. Al mismo tiempo, se desarrolla el arte del retablo, donde se mezclarán pintura y escultura para expresar programas iconográficos coherentes.

La pintura gótica presenta con preferencia una temática religiosa, donde las figuras se ejecutan como símbolos de la realidad natural y donde el mundo sobrenatural se simboliza mediante fondos dorados que la luz hace brillar. Las figuras son planas e ingrávidas, sin referencias a la realidad, tratando de crear un espacio simbólico desvinculado del entorno. En las vidrieras se reproducen temas del Antiguo y Nuevo Testamento.

La crisis del siglo XIV da lugar a la llamada pintura del *gótico internacional* que en muchos lugares llegará hasta mediados del siglo XV. En esta época, las cortes y los nobles manifiestan su gusto por el lujo y por las obras de arte, hecho que propicia un auge de la orfebrería y las artes suntuarias. También se desarrollará la miniatura. El interés por la narración y por el naturalismo en la representación influirá en gran medida en esta miniatura, que irá caminando hacia el detallismo y la minuciosidad en las representaciones. Uno de los ejemplos más destacado es el *Libro de las Horas* realizado por los hermanos Limbourg para el duque de Berry.

En Italia, donde se había mantenido con más fuerza la cultura clásica y donde se está en permanente contacto con la cultura de Oriente, tanto la pintura –Giotto y la escuela florentina– como la escultura, gracias a los Pisano –Nicola, Giovanni y Andrea– evoluciona con rapidez hacia un clasicismo que desemboca en el *Renacimiento*.

5. La ciudad en la cultura gótica

5.1. *La forma de la ciudad medieval*

En el aspecto físico, dos elementos fundamentales prefiguran la imagen urbana de la ciudad medieval: la muralla y la plaza.

La muralla surge como necesidad de defensa de un entorno a veces hostil, pero pronto se convierte en el origen de las finanzas municipales y en la delimitación física de los derechos ciudadanos. El sistema de contribuciones que se exige para su construcción pronto se hace obligatorio y se extiende a otras obras comunales como los abastecimientos de agua, el saneamiento o el mantenimiento del sistema viario; la muralla delimitará también las fronteras sobre el tráfico de mercancías, por lo que la puerta se constituirá en el elemento básico de control a efectos fiscales y, arquitectónicamente, en símbolo de paso al nuevo orden social y ciudadano. Ambas recaudaciones hacen viable la creación y funcionamiento de la administración municipal.

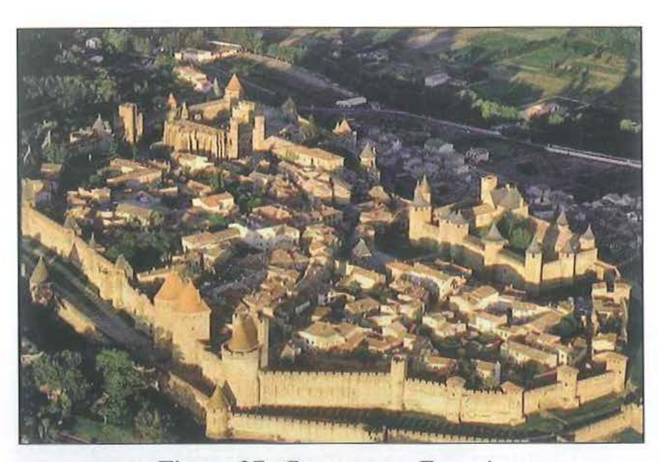


Figura 27. *Carcasona. Francia*



Figura 28. *Lucca. Italia*

La plaza, por su parte, surge como necesidad espacial para la instalación del mercado, base económica y de progreso de la ciudad. La comunicación de la plaza del mercado con las puertas de la muralla establece el prototipo tipológico de planificación urbana medieval: el esquema radioconcéntrico.

Básicamente, el centro urbano reúne el conjunto de símbolos que representan la conciencia colectiva de la sociedad medieval resumida en elementos arquitectónicos como el castillo, los edificios administrativos y de gobierno, las plazas mayores, las casas

gremiales, las sedes de justicia, las universidades y los hospitales, unidos a otros que forman la base de su economía, como las lonjas y mercados, todo ello presidido y dominado por los símbolos religiosos de la iglesia, la colegiata o la catedral. Este núcleo central se une con las puertas de la ciudad a través de calles radiales principales; completa el esquema una serie de calles secundarias, concéntricas y básicamente peatonales, que delimitan los barrios residenciales agrupados por gremios y orgánicamente articulados en el resto del conjunto urbano. Carcasona en Francia, Nordlingen en Alemania, Lugignano, Cittadella, San Geminiano, Siena, Cremona, Pisa y Aversa en Italia, y Vitoria y Pamplona en España, son algunos de los ejemplos más sobresalientes de esta tipología urbana.

Un buen número de ciudades medievales se forma por la fusión de varias aldeas cercanas. Contingentes de población de distinta procedencia llegados a una comarca se agrupan en pequeños pueblos, en torno a ermitas o iglesias parroquiales muy próximas entre sí; la construcción de una muralla común conformará un conjunto urbano unitario, con las aldeas originales ahora convertidas en barrios. Dentro de la muralla quedaban grandes espacios vacíos previstos para, en caso de asedio, disponer de tierras cultivables y encerrar el ganado de la comarca. Algunas ciudades que tuvieron este origen llegaron a encerrar en su cerca grandes extensiones de terreno (como Salamanca y Soria, con más de 100 ha.). Algunas aldeas, por su alejamiento, podían quedar fuera de la muralla (como sucedió en el caso de Segovia y de Burgos). En otras ocasiones, el conjunto de aldeas se fortificaba por razones exclusivamente militares (como es el caso de Ávila, situada como control adelantado sobre el valle del río Tajo). En general, todas estas urbes se expandían y fortificaban por razones estratégicas.

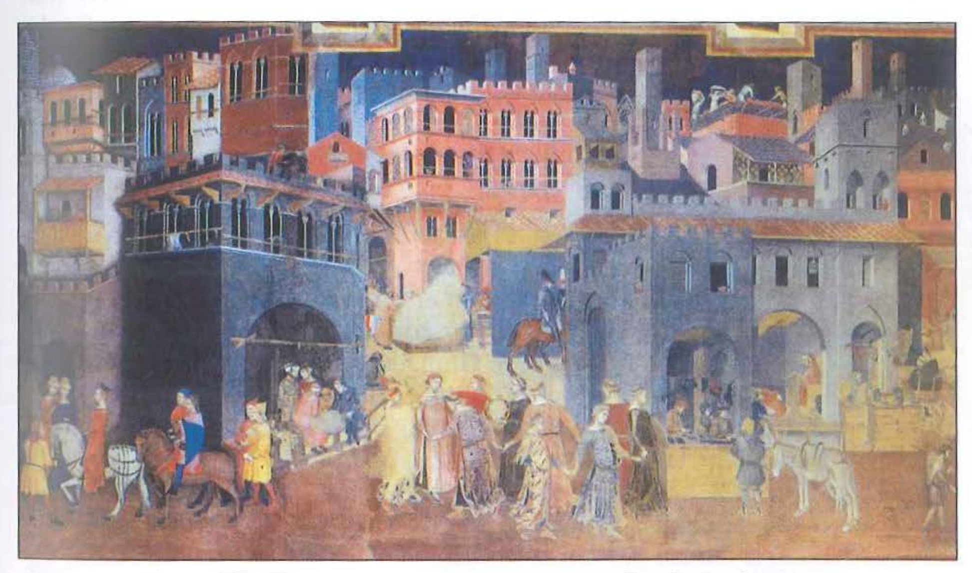


Figura 29. *Pintura mural de Lorenzetti en el palacio de Siena.*

Otra tipología muy extendida en esta época es la ciudad con esquema lineal que surge a lo largo de un camino. Si éste es un modelo que se prodiga en toda Europa, es en el Camino de Santiago, vía de peregrinación a Compostela, donde se encuentran los ejemplos más paradigmáticos, como Burguete, Estella, Puente la Reina, Logroño, Santo Domingo de la Calzada, Castrojeriz y Sarría, entre otros. Villas fundadas en los siglos XI al XIII en lugares estratégicos, pasos de montaña y de ríos, para la protección y asistencia de los peregrinos, se distribuyen a ambos lados del camino que, con el tiempo, se convierte en calle mayor, donde se concentran los equipamientos asistenciales y el comercio.

Dentro de la infinita variedad tipológica de las ciudades medievales destacan, por último, aquellas que responden al antiguo trazado regular de tradición helenística, transmitido hasta la Edad Media por los campamentos militares romanos. Ejemplos de este tipo de núcleos urbanos planificados son las nuevas ciudades fundadas como apoyo del Camino de Santiago en el norte de España, pobladas fundamentalmente por francos (nombre dado a los colonos extranjeros en general, entre los que predominaban los franceses). Con un plano rectangular amurallado, se disponían dos calles principales perpendiculares –el *cardo* y el *decumanus* de los campamentos romanos–, que unían las cuatro puertas situadas en el centro de los lienzos de la muralla. Las calles secundarias se disponían en cuadrícula paralela a la red principal, y la plaza mayor se situaba en el centro del núcleo, confluencia de las calles principales.

En Francia se construye una serie de ciudades fortificadas, *bastides*, con fines militares de defensa de las fronteras entre los reinos de Francia y de Inglaterra; de trazado perfectamente regular existen ejemplos como Villeneuve-sur-Lot, Montpazier, Sainte Foy-la-Grande y Flint. Aigües-Mortes (1240), fundada por San Luis como ciudad-puerto para el embarque de cruzadas, constaba de un trazado en parrilla ortogonal defendido por muralla y torres. En Inglaterra y en Italia se levantan, con un trazado reticular, las ciudades de Winchelsea y de Portocurone, Gattirana y Pietrasanta.

A finales de la Edad Media, en los últimos años del siglo XV, reaparece el modelo de campamento romano en las efímeras instalaciones militares de asedio que llevaron a cabo los Reyes Católicos al concluir la reconquista de las últimas ciudades hispanomusulmanas. En el campamento de Baza, el recinto en cuadrícula estaba rodeado por murallas con cuatro puertas. El campamento de Santa Fe (1481), a las puertas de Granada, tenía planta cuadrada defendida por foso y muralla; dos calles principales dispuestas de forma perpendicular unían la Plaza Mayor —situada en su intersección— con las cuatro puertas de acceso al campamento —situadas en el centro de los paños de la muralla (este diseño urbanístico ya se vio, entre otras, en las villas de Briviesca, Castellón de la Plana o Villarreal). Pocos años antes, los Reyes Católicos habían fundado la ciudad de Puerto Real, en la bahía de Cádiz, con una estructura urbana de tipo regular.

Esta cultura de los trazados geométricos, ensayada en España durante siglos, es la que servirá de base, a partir de 1492, para el diseño urbanístico de las ciudades que se funden en el subcontinente hispanoamericano.

5.2. *Espacios y edificios*

Las murallas, además de ser elementos defensivos, se convierten en un elemento imprescindible de la ciudad, que no se entiende sin su recinto amurallado. Éstas identifican y simbolizan la ciudad, la cual, en efecto, siempre se representa con la silueta de sus murallas e incluso hasta los umbrales de la Baja Edad Media no se reproduce con su morfología o topografía, sino señalada como un espacio vacío encerrado en el perímetro amurallado. Desde la Edad Media ciudad y murallas son un ente indisoluble.

Las murallas tienen un importante papel a la hora de suscitar una toma de conciencia ciudadana. El hecho de vivir en el interior de un recinto amurallado, que se tiene constantemente ante los ojos, que delimita en cualquier campo de la vida social e individual un dentro y un fuera, es esencial para el nacimiento y consolidación de un sentimiento de integración en la misma comunidad.

Pero las murallas también conforman la forma y la estructura de la ciudad, determinando las calles principales, como aquellas que confluyen en las puertas de la ciudad, y estableciendo una cierta estratificación de espacios ciudadanos dependiendo de la mayor o menor cercanía con respecto a los muros de la ciudad. En épocas medievales en las que existía una cierta inestabilidad, la nobleza y la burguesía acomodada buscaron la erección de sus casas y palacios al abrigo de las murallas, buscando su solidez y seguridad. Eran casas o palacios a su vez fortificados, realizados para cumplir un papel de defensa dentro de la propia ciudad. Éste es el caso de París a comienzos del siglo XIII, cuando el rey Felipe Augusto se vio forzado a dictar medidas restrictivas debido a la ocupación permanente que la nobleza estaba haciendo de los muros al construir sus casas apoyadas en ellos.



Figura 30. *Ayuntamiento de Lovaina (Bélgica).*

Con la construcción de la muralla queda definido el perímetro de la población, se fijan los ejes de circulación hacia el exterior del recinto, que conformarán las principales calles, se inicia la urbanización de calles secundarias y se empiezan a establecer zonas de prestigio ciudadano, las plazas, actuaciones que condicionan el espacio destinado a caserío.

De forma general se puede afirmar que la plaza medieval surgió unida al auge del mercado, privilegio del que las poblaciones obtenían crecidos beneficios económicos y un considerable aumento demográfico. La concesión de mercado conllevaba, por lo común, un cambio profundo, ya que para su celebración se tenía que disponer de un amplio espacio. En la mayoría de los casos, el hacinamiento de las viviendas en el interior de los recintos murados suponía que no existieran zonas sin edificar, y por tanto, la imposibilidad de la organización de plazas; en estas situaciones, los mercados se celebraban en espacios extramuros, normalmente junto a alguna de las puertas de la ciudad.

Lo habitual es que el núcleo central de las ciudades medievales se organizara con la fijación de dos espacios públicos principales: la plaza del mercado y la plaza de la iglesia o catedral, ambas a escasa distancia y comunicadas. Las plazas de mercado solían ser amplias, rodeadas de soportales y prefijadas en su forma por la disposición de los edificios que las circundaban, no disponían de estructuras regulares como las plazas del Renacimiento. En ellas se ubicó el edificio más representativo de la villa, la Casa del Concejo, y fue el punto de confluencia de largas calles radiales que partían de las principales puertas del recinto murado.

BIBLIOGRAFÍA

GRODECKI, Louis, *et alii*: *Arquitectura gótica*. Madrid: Aguilar, 1989. Estudio sobre las bases técnicas y estéticas de la arquitectura gótica, apoyado en abundantes ilustraciones. Constituye una obra de consulta obligada.

PANOFSKY, Edwin: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid: La Piqueta, 1986.
Analiza la relación entre las catedrales góticas y la filosofía escolástica, colocando la historia del arte dentro de la historia del pensamiento.

SIMSON, Otto von: *La catedral gótica*. 3ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1986. Análisis teórico de primer orden que explica la "luz" como principio constructivo de la catedral y, por tanto, establece la conexión clara entre espiritualidad y estructura arquitectónica.

DUBY, Georges: *La época de las catedrales: arte y sociedad 980-1420* Madrid: Cátedra, 2002 (última edición).
Estudio que retoma la interpretación simbólica de la luz como principio organizador de la catedral y lo inserta en el marco social en que se produce la creación artística.

Tema 3

LA ARQUITECTURA GÓTICA EN EL SIGLO XIII: LAS GRANDES CATEDRALES

Esther Alegre Carvajal

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Francia: origen y fases de la arquitectura gótica

A diferencia del arte *románico*, que tiene su origen en diferentes regiones geográficas, el arte gótico temprano tiene como único centro de nacimiento e irradiación el norte de Francia. Desde el punto de vista histórico, este hecho viene marcado por la alianza que se produce entre la monarquía francesa y la iglesia. La región de *Ile de France* –estrecha zona entre Compiège y Bourgues, con París como centro–, territorio dominado por la dinastía de los Capetos, había adquirido una sólida estructura monárquica que favoreció la formación de una clase dirigente unitaria animada por el ideal caballeresco y *cortés*; esta sociedad halló una jerarquía eclesiástica debilitada que sólo vería un renacer en la reforma cisterciense propiciada por san Bernardo de Claraval y por la

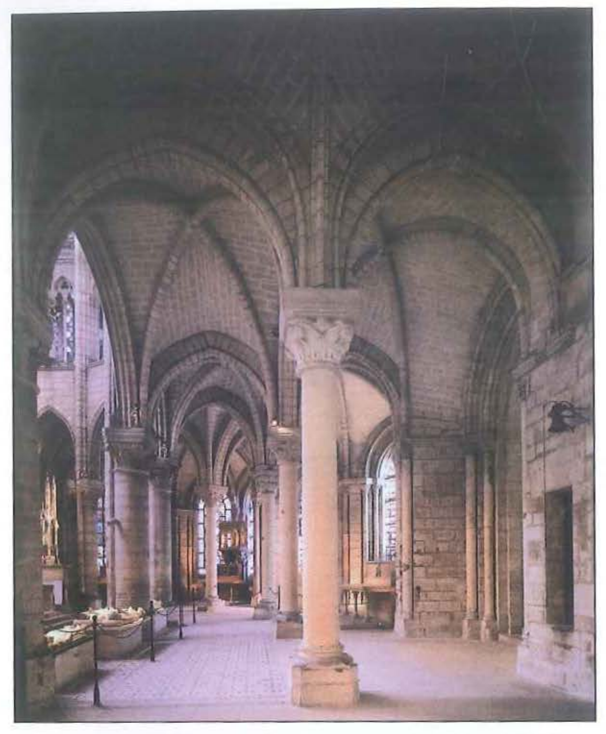


Figura 1. *Cabecera de la abadía de Saint-Denis.*

clase dirigente de la abadía de Saint-Denis.

El primer intento de arquitectura gótica se produce, precisamente, en la *abadía de Saint-Denis,* auspiciado por el abad Suger, contemporáneo de san Bernardo de Claraval, consejero de Luis VI y luego de Luis VII.

La *abadía de Saint-Denis* gozaba de un profundo significado simbólico para la monarquía francesa puesto que, además de ser mausoleo de los reyes franceses y merovingios, en ella había sido coronado Carlomagno (745) como rey de todos los francos.

En la cabecera, iniciada por el abad Suger en 1140, se combinan ya tres elementos esenciales de la arquitectura gótica: la bóveda de ojivas, cuyos nervios apoyan en haces de columnillas que se prolongan hasta el suelo, el uso generalizado del arco apuntado y, sobre todo, la apertura de amplios vanos que dejan que la luz invada el espacio arquitectónico interior. Con estos elementos y la nueva planta de la cabecera –un presbiterio con deambulatorio y capillas radiales–, Suger busca un original lenguaje arquitectónico, más dúctil, sutil y elegante, que sea una manifestación original y contundente del poder real frente al clero cluniacense y la nobleza feudal (recordemos que, al tiempo, se está produciendo la reacción cisterciense opuesta al camino que seguía la orden de Cluny, es decir, existía una clara intencionalidad política). Se trata, por tanto, de una arquitectura concebida para mostrar el poder, la alianza que una fortalecida monarquía establece con un nuevo clero.

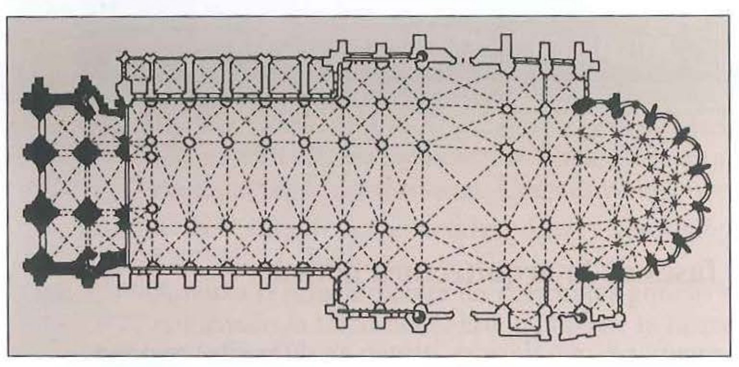


Figura 2. *Planta de la abadía de Saint-Denis.*

Suger puso todo su prestigio al servicio de la monarquía consciente de lo débil que era la base del poder real. La invención artística que supuso el gótico tuvo, por tanto, motivaciones religiosas, estéticas y, específicamente, políticas.

Sin embargo, de este primer gótico de la abadía de Saint-Denis apenas quedan restos, hasta el punto de que hoy se cuestiona la verdadera dimensión, desde un punto de vista formal, de la obra de Suger en la formación de la arquitectura gótica. No obstante, es indudable que el abad Suger, con una clara vinculación al pensamiento neoplatónico, alentó una teoría artística novedosa que permitió su nacimiento. Frente al ascetismo –que en arquitectura se traduce en desornamentación– que en esos momentos predica Bernardo de Claraval, el abad Suger propone apreciar la belleza en las cosas sensibles porque éstas participan de las propiedades divinas que 'brillan' en ellas. La contemplación de la belleza material nos permite elevarnos hacia Dios porque el resplandor y la luz de las cosas materiales son un claro reflejo de la luz divina (recordemos los estudios de Panofsky y Otto von Simson).

Pero el comienzo del gótico en Francia está marcado también por otro edificio, la *catedral de Sens*, que se conserva íntegra, aunque no tuvo una gran proyección en la arquitectura del momento. En él se establecen las características del primer gótico o *gótico preclásico*: la nave central está totalmente cubierta con bóvedas de crucería sexpartitas –tramos cuadrados divididos en dos nervios diagonales y un tercer nervio transversal, dividida en seis plementos–, y ya se establece el sistema de elevación o articulación mural en tres pisos: arquerías, triforio y ventanales. Con respecto a Saint-Denis, se abandonan la tribuna, que todavía está presente en algunos edificios de este primer gótico, y la cripta (elemento propio del románico que desaparece por completo). Sin embargo, los nervios de las bóvedas sexpartitas todavía descansan sobre un sistema de soportes alternos, pilares-columnas (soporte fuerte, pilar, sosteniendo los nervios diagonales, soporte débil, columnas, sosteniendo los trasversales) que todavía no permiten el espacio diáfano y unitario característico del gótico clásico.

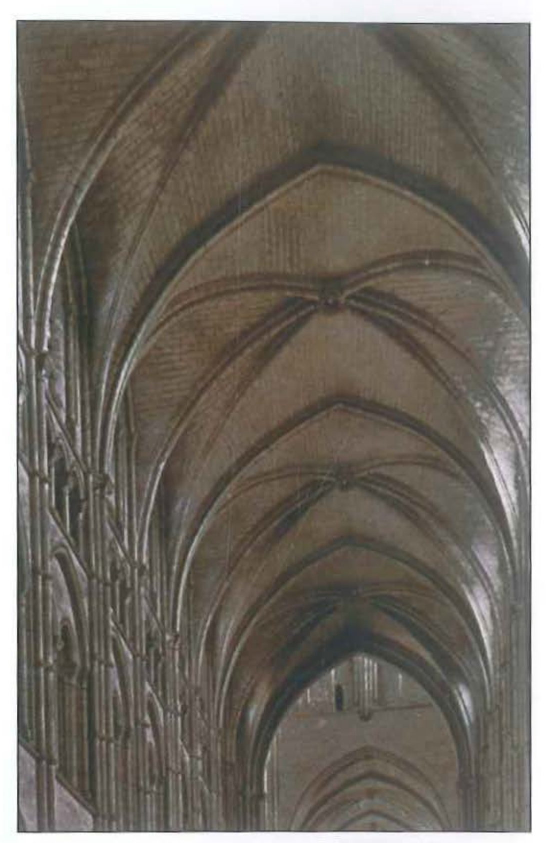


Figura 3. *Bóvedas sexpartitas en la nave central de la catedral de Laon.*

Frente a la ligereza y juegos de luces que se muestran en Saint-Denis, la catedral de Sens presenta una gran solidez, tal vez cercana al aspecto que producen las iglesias de las abadías cistercienses.

1.1. *El gótico preclásico, el clásico y el radiante*

Gótico preclásico (segunda mitad del siglo XII)

Siguiendo el ejemplo de Saint Denis, en la segunda mitad del siglo XII se erigen varios edificios en la Île-de-France. Son las catedrales de *Noyon* (1150), *Senlis* (1153), *Laon* (1160), *París* (1163) y *Soissons* (1175).

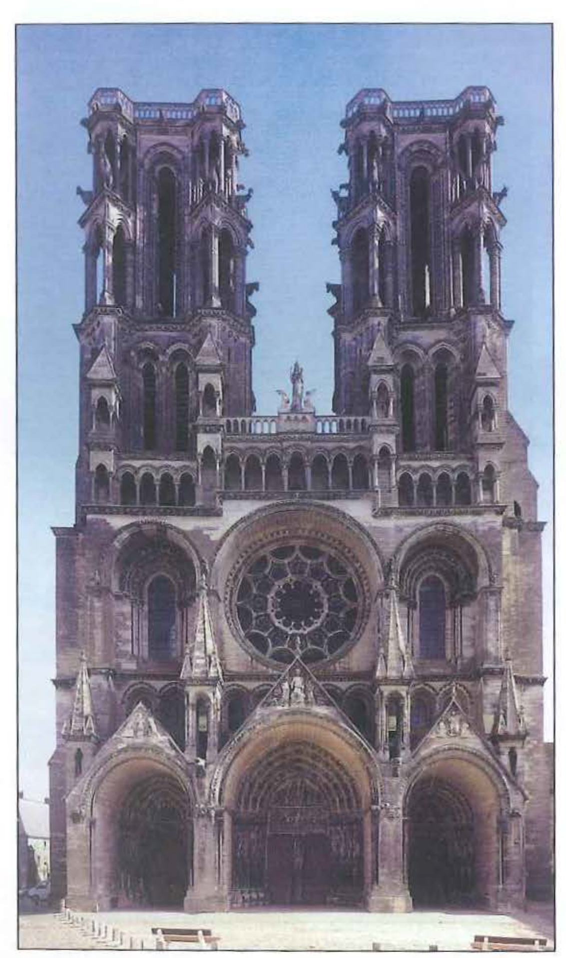


Figura 4. *Fachada de la catedral de Laon.*

Los últimos estudios de Dieter Kimpel y Robert Suckale (1985) han puesto de manifiesto que la zona de nacimiento de la arquitectura gótica y su primera difusión, a lo que los historiadores han denominado el *período preclásico* porque sus edificios presentan una serie de características comunes que difieren de las del gótico clásico, y que se extiende desde 1140 hasta 1200, coincide exactamente con el territorio controlado por la corona francesa –los reyes capetos– por lo que ha sido interpretada por estos autores como una arquitectura al servicio del poder que pretende, desde su extrema novedad, convertirse en la imagen y la expresión del poder monárquico –aliada con la autoridad de los obispos–, frente a la imagen y a los poderes feudales –castillos y abadías–.

Todos estos templos presentan, aun con diferencias notables en la disposición de la planta, un sistema constructivo en el que se repiten la cubierta de la nave central con bóvedas sexpartitas (tres nervios y seis elementos sobre tramo cuadrado), la articulación del muro mediante cuatro

pisos (arquería de separación de naves, tribuna, triforio y ventanales) y la alternancia de soportes pilar-columna.

Este sistema no permite aún la apertura de los grandes vanos propios del gótico clásico, la presencia de la tribuna lo impide. Sin embargo, tanto en la *catedral de Laon* como en la de *Notre Dame de París* se ensaya la elevación de la nave central y los intentos de mayor iluminación son constantes. La luz coloreada que entra por las vidrieras se convierte en el elemento dominante en estos edificios.



Figura 5. *Interior de la catedral de Notre Dame en París.*

La *catedral de Laon* supone, por primera vez, una unidad de conjunto perfecta. Se cubre con bóvedas sexpartitas y la elevación de la nave central es de cuatro pisos; en su lado oeste se proyecta y construye una fachada en la que la estructura exterior se relaciona con la interior y las torres coinciden con el ancho de las naves laterales.

No obstante, el prototipo de catedral gótica es, sin duda, *Notre Dame* de París. Las continuas investigaciones para conseguir mayor elevación y apertura de ventanales llevan a la aparición –"invención"– de un nuevo elemento, el arbotante, utilizado por primera vez en 1180 en este templo y que permite dirigir los empujes desde las bóvedas hasta los contrafuertes exteriores, con lo que se consigue la apertura de grandes vanos.

Gótico clásico (primera mitad del siglo XIII)

La utilización de arbotantes en *Notre Dame* abre una nueva etapa en la arquitectura gótica. Se puede suprimir la tribuna, al recogerse los empujes de las bóvedas en un punto más alto, y los vanos pueden ocupar casi todo el espacio del muro. Estos arbotantes –como probó Viollet-le-Duc– se encontraban en el proyecto original de la catedral, lo que significa que fueron una creación teórica propia del proyecto del edificio.

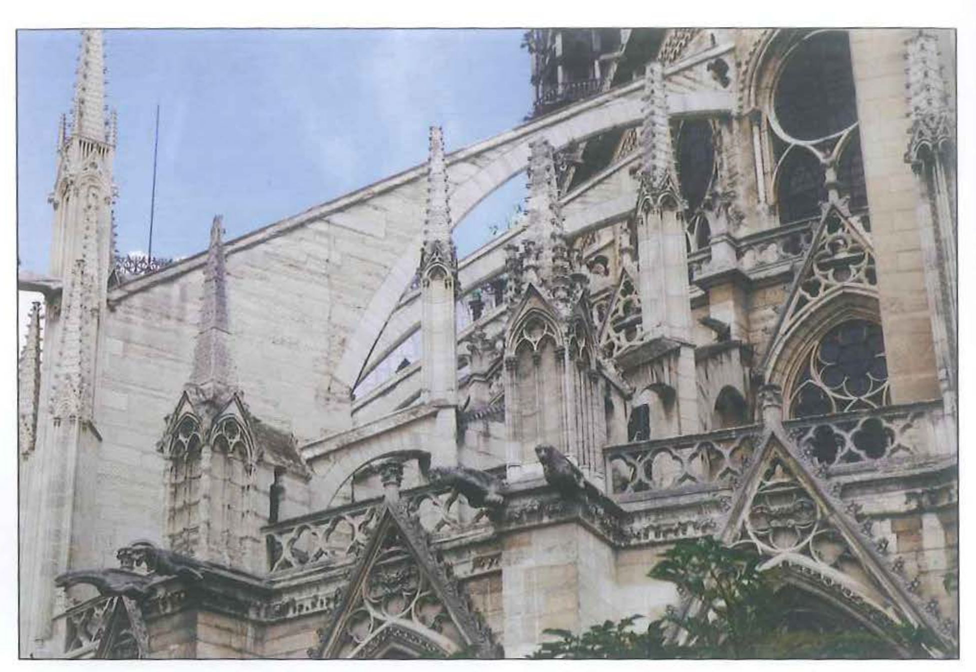


Figura 6. *Arbotantes en la cabecera de Notre Dame de París.*

Consta de cinco naves separadas por arquerías sobre pilares cilíndricos que, en alzado, se disponen en tres niveles que se separan mediante haces de molduras. La girola y las naves laterales están ocupadas por un total de veintinueve capillas. La fachada principal se estructura en tres cuerpos horizontales y tres verticales, flanqueados por dos torres, al estilo de las románicas normandas. En el cuerpo inferior se abren las tres portadas donde se concentra una profusa decoración escultórica; éste se separa del cuerpo superior mediante un friso corrido, con decoración escultórica, conocido como *galería de los reyes*. Sobre él, se abre el gran rosetón, de alrededor de 1220, que coincide con el espacio de la nave central y está flanqueado por dos grandes ventanales; a continuación presenta una galería de arcos ojivales y, rematando el conjunto, las torres decoradas con ventanales alargados.



Figura 7. *Exterior de la de la catedral de Chartres.*

En esos mismos años (1194-1220) se inicia la construcción de la *catedral de Chartres*, donde se materializa la novedad de eliminar la tribuna sobre las naves laterales y la utilización de bóvedas de crucería simple. Notre Dame lo había hecho posible, en Chartres se hace realidad.

Erigida en el lugar ocupado por una catedral románica que sufrió un incendio en el año 1193, en 1198 se consagró, por lo que es plausible que al menos la cabecera se hubiera concluido. Su planta es de tres naves con girola y capillas radiales, y la disposición de la cabecera viene condicionada por la existencia de una cripta original del templo románico; el transepto –nave transversal– presenta naves laterales.

En realidad, con la *catedral de Chartres* se fija el modelo arquitectónico a partir del cual se desarrolla y difunde el gótico clásico; su sistema constructivo llega a su plenitud: al interior, el uso exterior de arbotantes permite que el muro de la nave central se articule en tres pisos (como hemos indicado, desaparece de forma definitiva la tribuna), arquerías de separación de naves, triforio –sencilla galería de circulación practicada en el espesor del muro de la nave central– y vanos. Todo ello lleva aparejada la reducción del grosor de los muros, que se puedan horadar con grandes ventanales ocupados por vidrieras a través de las cuales la luz se filtra y se transforma en claridad coloreada que inunda todo el espacio interior confiriéndole un simbolismo trascendente.

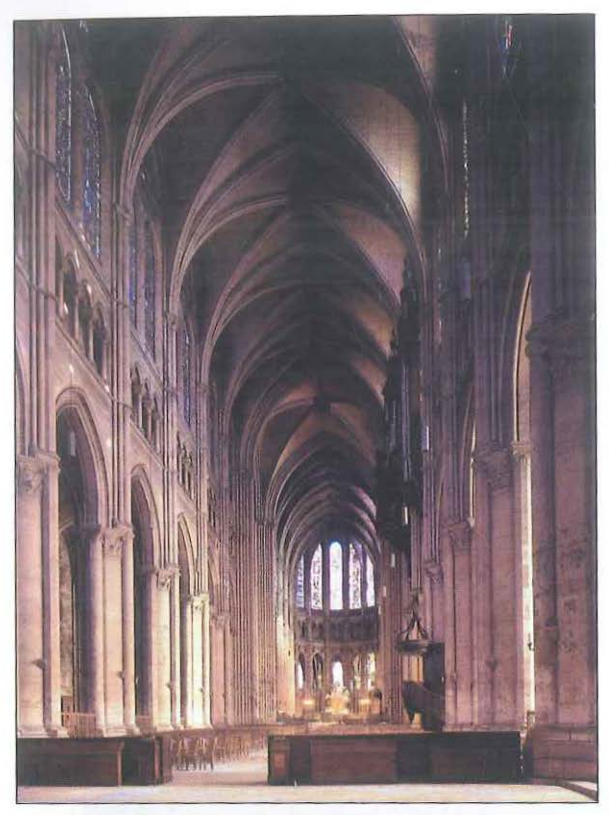


Figura 8. *Interior de la catedral de Chartres.*

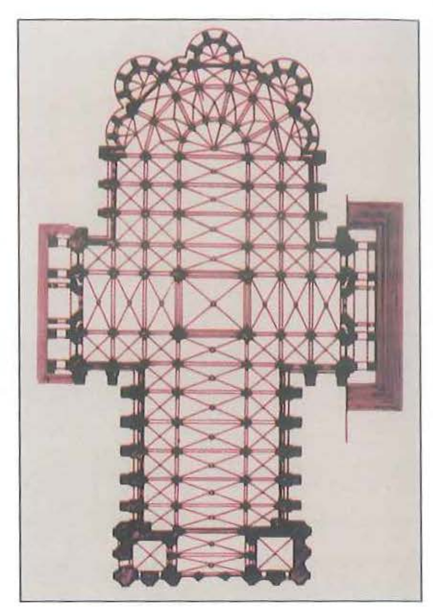


Figura 9. *Planta de la catedral de Chartres.*

Del mismo modo, el arquitecto de Chartres sustituye la bóveda sexpartita de tramos cuadrados, que provocaba la alternancia de soportes fuertes y débiles en la separación de naves, por la bóveda de crucería sencilla –dos nervios cruzados– dividida en cuatro plementos. La bóveda de crucería permite la introducción de un único soporte y, por tanto, crea un espacio continuo. La unidad de composición está formada por el tramo con cuya adición o suma se configura el ritmo interior. El tramo se convierte en la unidad orgánica con la que se articula, sin limitaciones en altura ni en extensión, el edificio gótico.

La rapidez con que se llevaron a cabo las obras dotó al edificio de coherencia y unidad estilística, aunque la fachada principal se diferencia del conjunto por conservar gran parte de la primitiva románica –hito en la escultura de este estilo–, salvada del incendio. Sin embargo, la fachada situada a los pies, de triple portada, denominada *Puerta Real* y posterior a 1145, es considerada como el punto de partida de la escultura gótica aunque todavía esté muy vinculada a los modelos románicos. El tiempo transcurrido desde la realización de esta puerta a las situadas en el transepto (1200-1260) supone el afianzamiento pleno de la escultura gótica.

El modelo de Chartres sirvió para difundir la forma constructiva gótica, aunque el desarrollo del gótico clásico fue variado. Los expertos maestros de

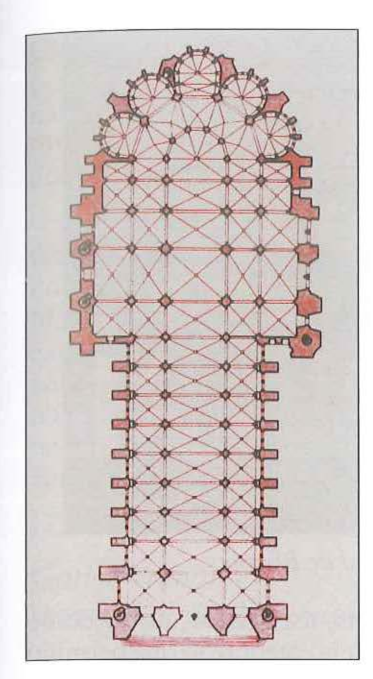


Figura 10. *Planta de la catedral de Reims.*

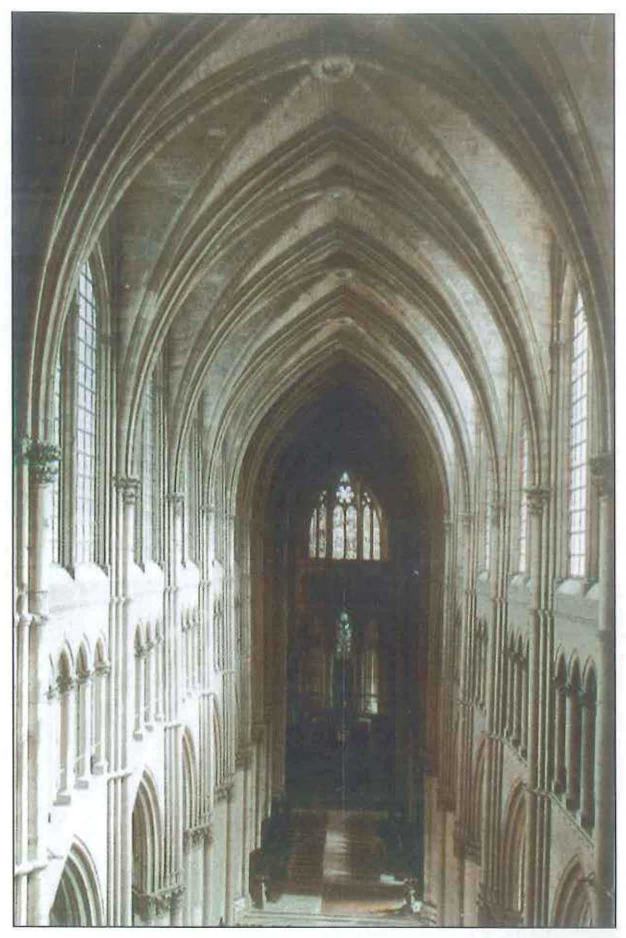


Figura 11. *Interior de la de la catedral de Reims.*

obras tendieron a utilizar y combinar elementos diversos para conseguir una obra original. El estilo gótico se afianza definitivamente en las *catedrales de Reims* (1211) y *Amiens* (1220), que son los mejores ejemplos del *gótico internacional* o *clásico*. En ambas se utiliza de forma consciente la planta cruciforme y todos los elementos son combinados en un sistema escrupuloso que busca la ingravidez, la iluminación irreal y la diafanidad.

La *catedral de Reims*, como la de Chartres, se construyó sobre una fábrica anterior que fue destruida por un incendio en 1210. Iniciada su reconstrucción en estilo gótico un año más tarde, se terminó en el año 1221 (nuevamente las bombas la destruyeron en 1914, pero fue reconstruida de forma fidedigna). Reims tenía un significado especial para la monarquía francesa ya que era el lugar en el que se consagraba y ungía a sus reyes desde Clodoveo. Conocemos por su laberinto el nombre de sus maestros: Jean D'Orbais, Jean de Loup, Gaucher de Reims y Bernard de Soissonsor. En la *catedral de Amiens*, por su parte, trabajaron Robert de Luzarches, autor del proyecto, Thomas de Cormont y su hijo Regnault.

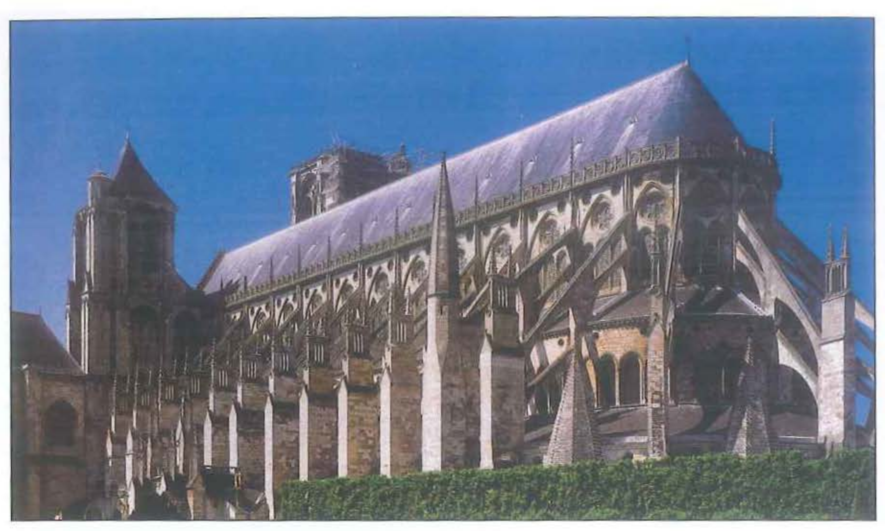


Figura 12a. *Exterior de la de la catedral de Bourges.*

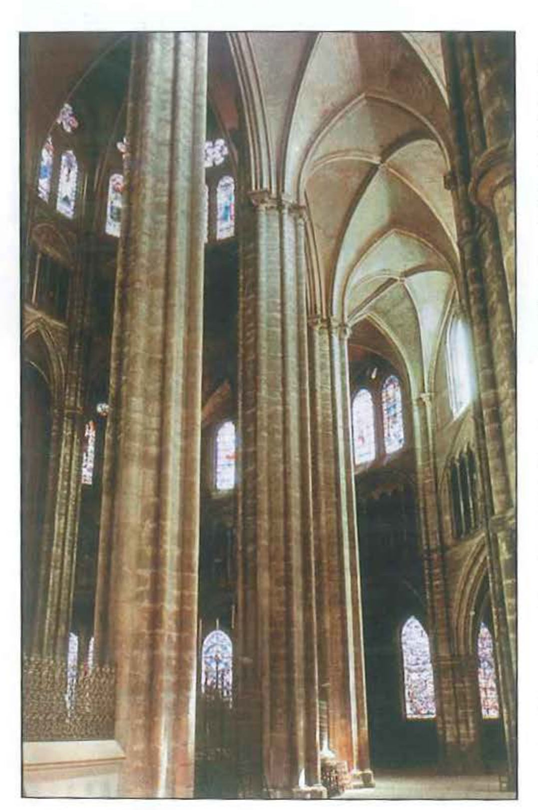


Figura 12b. *Interior de la de la catedral de Bourges.*

En Amiens, así mismo, un incendio destruyó su vieja catedral, lo que permitió que el obispo Evrard de Fouilloy iniciara las obras de un nuevo edificio. Tal vez sea esta construcción la que mejor exprese la idea tantas veces esgrimida de la catedral como resultado del esfuerzo conjunto y comunitario de una ciudad, ya que hay prueba documental de que para su erección se contó con la aprobación expresa del clero y del pueblo.

Su cabecera, con dobles naves colaterales, deambulatorio de siete tramos y capillas radiales, se convirtió en el referente para catedrales como la de Beauvais o la de Colonia, las catedrales meridionales de Francia, construidas por el maestro Jean Deschans, y las de Gerona y Barcelona.

Pero, como hemos indicado, las variedades regionales del gótico francés fueron múltiples, ramificadas y derivadas de la adaptación del estilo a las tradiciones regionales. En Borgoña, el gótico estuvo sujeto a la tradición arquitectónica románica y cisterciense. El modelo de

Chartres se siguió, como hemos visto, en Reims, en Amiens y en Beauvais, pero la *catedral de Bourges* (1195-1214), con sus cinco naves que se escalonan en altura hasta la nave central y cubierta con bóveda sexpartita, se constituyó en el modelo seguido en Le Mans. Ambos prototipos influyeron de forma decisiva fuera de Francia.

En Normandía, el estilo gótico se impuso una vez desligada ésta de Inglaterra al ser ocupada por los reyes capetos (1204). Su primer ejemplo destacado fue la *catedral de Lisieux*, de fines del siglo XII. La arquitectura gótica recibió menos influencia de la arquitectura normanda tradicional que la románica, excepto en la zona occidental, donde el gótico normando alcanzó gran originalidad. Las principales muestras de gótico normando que se conservan son las numerosas abadías construidas en esta época (Saint-Pierre-sur-Dives, Fontaine-Guérard, Ardennes, claustro de Mont-Saint-Michel, etc.) y la magnífica *catedral de Coutances*.

Gótico radiante (segunda mitad del siglo XIII)

El estilo ya perfectamente asentado evolucionará hacia una artificiosidad continua empeñada en ganar altura, expandir los vanos y acentuar el apuntamiento de los arcos. Esta tendencia conforma lo que se ha denominado *gótico radiante*, en francés "*rayonnant*", término que se refiere a la multiplicación de los radios de los grandes rosetones de los muros cuyo ejemplo más característico es *Sainte Chapelle de París*. Los avances técnicos permitían que las formas fueran cada vez más ricas y complejas y, a partir de la tercera década del siglo XIII, las filigranas de rosetones y ventanas respondían a diseños dibujados previamente y realizados gracias a plantillas. Es indudable que, en la evolución propia del estilo, se ganó en elegancia y en preciosismo, pero se perdió monumentalidad. La vidriera adquirió mayor protagonismo y

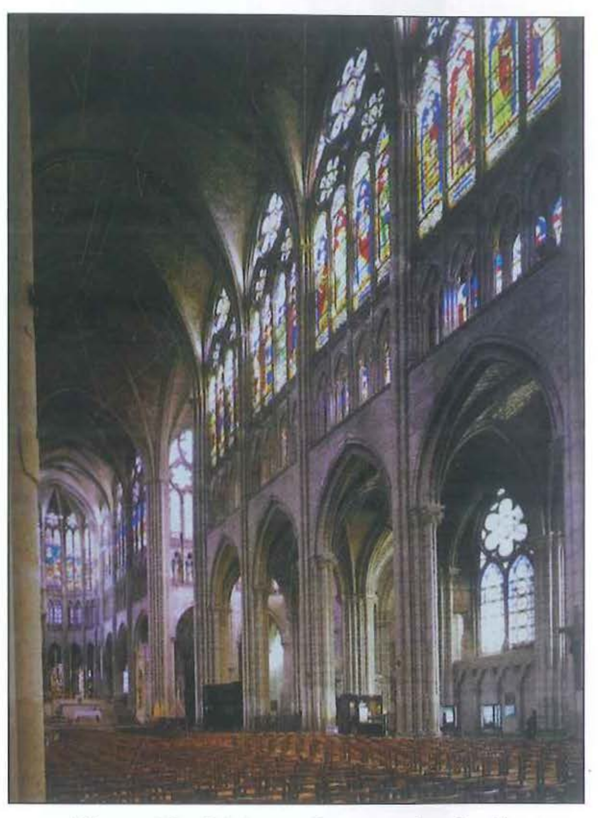


Figura 13. *Gótico radiante en la abadía de Saint-Denis.*

pasó a cubrir todo el espacio del muro, de tal forma que la arquitectura únicamente servía de soporte y marco. La catedral gótica se convierte, por tanto, en una enorme caja de cristal.

Uno de los primeros edificios en los que el gótico radiante experimenta es la propia *abadía de Saint-Denis*, en la que el abad Suger había mantenido una

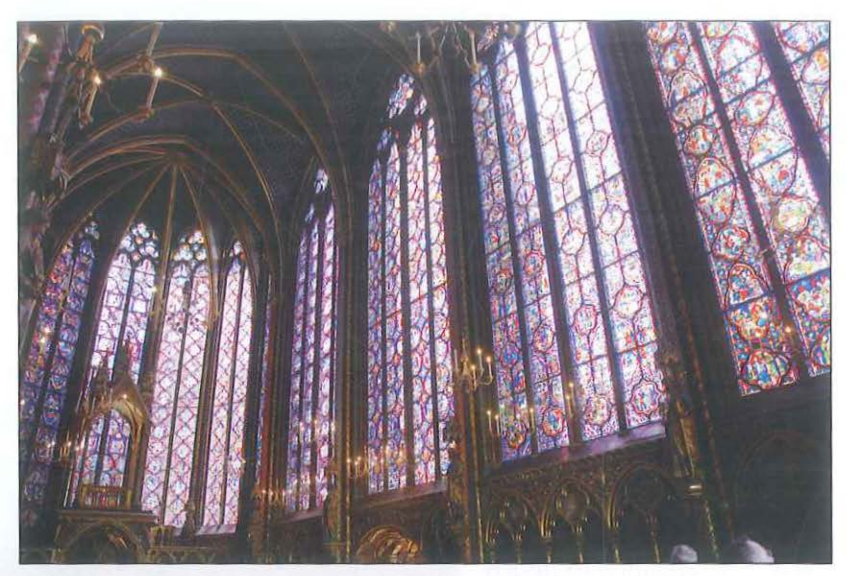


Figura 14a. *Interior de la Saint-Chapelle de París.*

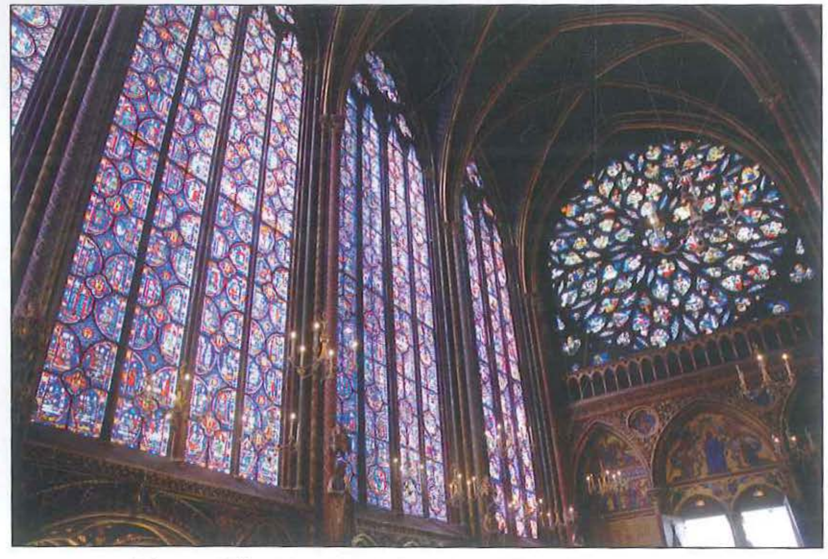


Figura 14b. *Interior de la Saint-Chapelle de París.*

parte de la iglesia carolingia. Sin embargo, en 1231, el abad Eudes Clement encarga su reconstrucción, eliminando todo el edificio carolingio y conservando en parte la obra de Suger. El uso de pilares de sección en cruz aparece por primera vez en esta fábrica.

Pero fue París, sede de la corte real, el foco de este arte elegante y refinado. El máximo exponente del preciosismo lo encontramos en la *Saint-Chapelle*. Iniciada en 1241 y consagrada en 1248, se levanta en medio del palacio real con la intención de depositar en ella, como en un relicario, la corona de espinas de Cristo que servía como elemento de sacralización de los reyes de Francia –la relación simbólica entre la corona de espinas y la de Francia es evidente–. El edificio tiene dos plantas según el esquema propio de capilla palatina: una iglesia inferior de escasa altura e iluminación, lo que se consigue, pese a su bóveda de crucería, añadiendo una escuetísima nave en uno de sus lados que recoge los empujes, y una iglesia alta, una auténtica caja de vidrio gracias a su articulación de muro en un zócalo inferior y un cuerpo de alargados ventanales.

La arquitectura está completamente policromada en los colores y motivos heráldicos de la familia real, lo que aumenta su efectismo.

La arquitectura *gótico radiante* cuenta con numerosos ejemplos. Siguiendo la estructura de la *Saint-Chapelle*, se construyó la capilla de la *abadía de Saint Germer-de-Fly*. En el propio París este estilo fue aplicado a las fachadas

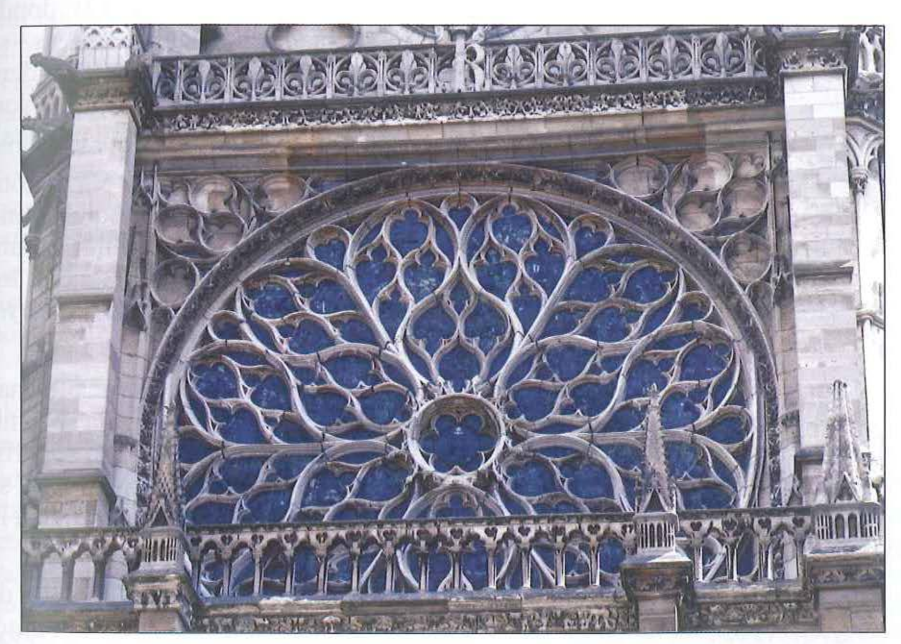


Figura 15. *Rosetón de la Saint-Chapelle de París*.

de los brazos del crucero de *Notre Dame* construidas hacia 1250, con finas tracerías en las rosetas, por Pierre Montreuil. En la *catedral de Beauvais*, el afán de espiritualidad y de estructura diáfana alcanzó el límite de sus posibilidades constructivas.

Pero a partir de mediados del siglo XIII el gótico es ya un estilo emulado en diferentes regiones de Europa. Aunque lo estudiaremos por apartados geográfico-políticos, haciendo coincidir las divisiones con la separación de estados actuales –gótico inglés, gótico español, italiano, alemán, etc.–, no podemos olvidar que éste es un sistema didáctico que responde solo en parte a la dinámica real de la difusión del estilo, en el que son más importantes los límites de los reinos bajomedievales –Castilla, Aragón, Portugal, Flandes, etc.– y las relaciones que establecen con París, centro difusor de la nueva estética. No hay que olvidar tampoco la transferencia de conocimientos e ideas de los arquitectos franceses, formados en la Île-de-France, a los que vemos viajar a los principales focos culturales de los distintos reinos europeos.

2. Originalidad del gótico inglés: el primer gótico y el estilo decorado

Inglaterra fue el primer territorio no francés en adoptar el estilo gótico, en reformularlo y dotarlo de características originales y de una evolución singular. Uno de los primeros edificios es la *catedral de Durham* (1093-1133), donde los nuevos elementos arquitectónicos –arco apuntado, bóvedas de ojivas– se ensayan en una concepción del espacio todavía románica; ésta será la tendencia de los primeros edificios góticos: su filiación con la arquitectura de Normandía (hasta 1204, Normandía e Inglaterra formaron una comunidad política).

Pero desde finales del siglo XII el estilo normando fue sustituido por el gótico y se importaron las formas constructivas de la Île-de-France aunque, como hemos visto, el aislamiento insular de Inglaterra provocó su particular expansión y su prolongación hasta principios del siglo XVI. Como en Francia, los historiadores han dividido el estilo en tres etapas: *early gothic*, *decorated style* y *perpendicular style*, propio del gótico tardío.

El *early gothic* se desarrolla en la primera mitad del siglo XIII. Las formas francesas se traducen en sentido ornamental, y la lógica estructural gala se remite y combina con el románico normando para desplegar en horizontal superficies vastas y muy decoradas. De este primer momento es el coro c. En 1192 se empieza a construir la *catedral de Lincoln*, cuyos trabajos se prolongarían a lo largo de todo el siglo XIII.

La *catedral de Salisbury*, iniciada en 1220 y concluida en 1266, es uno de los mejores ejemplos de la particularidad del gótico inglés de este momento. Es el único edificio de esta época construido de nueva planta siguiendo un pro-

yecto unitario. En planta difiere de las catedrales francesas porque presenta todos los elementos que singularizan las catedrales inglesas: una cabecera recta, un doble crucero, una nave central muy alargada y dos dependencias anejas características: claustro y sala capitular. En alzado destacan la torre-linterna sobre el crucero mayor y la articulación del muro de la nave central en tres cuerpos: arquerías, triforio continuo y ventanales, con un claro predominio de lo horizontal sobre lo vertical y con ventanales de escaso desarrollo.



Figura 16a. *Exterior de la catedral de Salisbury.*

Sin duda, el gótico inglés es un estilo más horizontal que el francés. Otra de sus marcadas peculiaridades son las denominadas *fachadas-pantalla* (*screen façades*). Su aspecto es el de un gran telón horizontal, con un marcado predominio del plano rectangular, reducidas puertas de acceso y una profusa ornamentación de arquerías que cobijan galerías de estatuas, cubriendo toda la superficie del muro incluidas las torres. Éstas se sitúan en un segundo plano, por detrás del telón de la fachada.

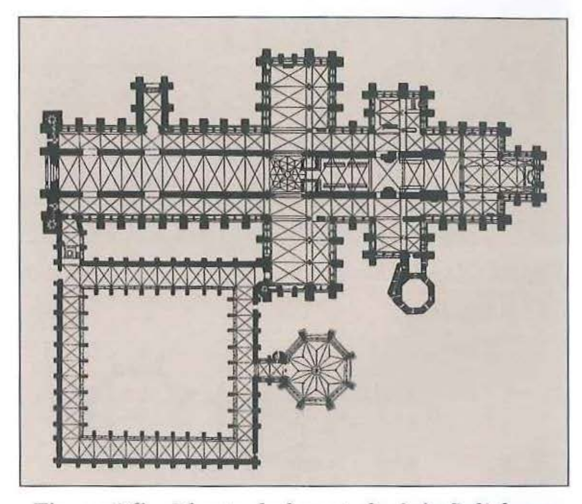


Figura 16b. *Planta de la catedral de Salisbury.*

Tal vez uno de sus mejores ejemplos sea la fachada occidental de la *catedral de Wells*. De grandes dimensiones, se concibe como un gran espacio rectangular dividido en tres cuerpos horizontales que a su vez se ven recorridos por contrafuertes verticales salientes que la dotan de una gran movilidad. En el cuerpo inferior se sitúan tres portadas que se ven empequeñecidas y prácticamente anuladas por el gran muro que las contiene y por la decoración de arcos, columnas y gabletes que se sitúan sobre un arranque a modo de gran zócalo moldurado. El segundo cuerpo repite una trama arquitectónica de arcos, columnas y gabletes que sirven de nichos

para albergar la decoración escultórica, toda una galería donde se expresa la formación, evolución y desarrollo de la gran escultura inglesa del siglo XIII. Sobre este segundo cuerpo se sitúan las torres y, coronando la zona central, un friso doble rematado en pináculos.

En la *abadía de Wetsminster* se desarrolla un estilo gótico francés perfectamente imbricado con las características inglesas. Se proyecta como una arquitectura destinada a mostrar el poder de la monarquía inglesa: al igual que Reims era el lugar de la coronación de los reyes de Francia, se pretendía que Wetsminster cumpliera esta función en Inglaterra. Para conseguir tal fin, en 1245 Enrique III financió la construcción de este edificio que debía ser uno de los más notables de Occidente, capaz de competir con los prestigiosos edificios franceses. Como arquitecto actuó Enrique de Reyns, cuya personalidad provocó grandes interrogantes: ¿Era un inglés –de Reyns– formado en Francia, o era un francés –de Reims– adaptado al gusto inglés como Guillermo de Sens?



Figura 17a. *Fachada occidental de la catedral de Wells.*

Con posterioridad, la tendencia decorativa del gótico inglés se fue acentuando hasta llegar al *decorated style* o *estilo curvilíneo* o *curvilinear*, desarrollado desde 1230 y paralelo al *gótico radiante* francés, aunque de inspiración inglesa e históricamente marcado por la guerra de los Cien Años. Tras la construcción de *Wetsminster*, de marcado gusto francés, se produce una nueva tendencia hacia lo vertical con un predominio

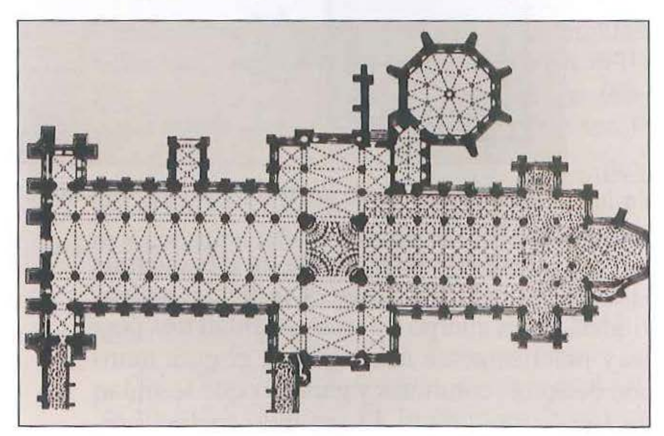


Figura 17b. *Planta de la catedral de Wells.*

de los grandes ventanales cubiertos de tracería que alcanzan un extraordinario desarrollo en los ábsides rectos. Esta tracería también se aplicó como ornamentación para revestir las paredes.

De este momento son dos exquisitas y singulares construcciones –"auténticas cajas de cristal"–: la *sala capitular de Wetsminster* y la de la *catedral de Salisbury*, ambas de planta poligonal, cubiertas con bóvedas cuyos nervios descansan en una columna central y cuyos muros desaparecen sustituidos por vidrieras y tracerías góticas. La *sala capitular de la catedral de Wells*, menos acristalada, destaca por las nervaduras de su bóveda que descansan en un pilar central con forma de palmera.

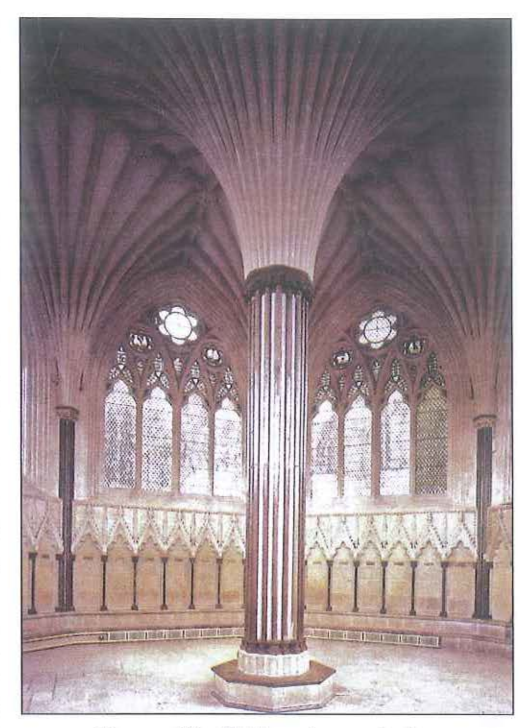


Figura 18. *Wells sala capitular.*

Excepcional es la *catedral Exeter*, al sudoeste del país. Tiene un proyecto unitario y una construcción continua que se inicia en 1280. El edificio es de escasa altura por lo que las bóvedas interiores, de profusas nervaduras, arrancan sobre robustos haces de columnas. A partir de 1316 trabajó en ella el maestro Thomas Witney, quien construyó la fachada occidental, con su gran ventana central, terminó la nave y decoró el coro, donde se introdujeron por primera vez los arcos conopiales.

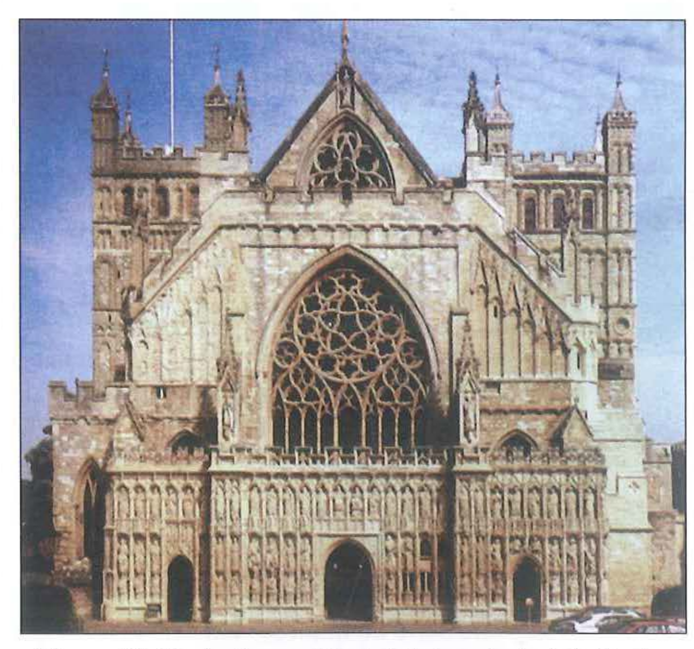


Figura 19. *Fachadas occidental de la catedral de Exeter.*

Sin embargo, a partir de 1350 el uso de las bóvedas de abanico, que permiten el desarrollo de estructuras ligeras sin arbotantes, dio lugar al llamado *perpendicular style* (*estilo perpendicular*).

3. España: la importación del modelo francés

En España, el gótico se desarrolla desde finales del siglo XIII. Sus primeras formas estéticas fueron importadas de Francia, para luego pasar a formular características propias. Presenta tres épocas diferenciadas en su evolución, que no coinciden con las fechas de las etapas del gótico francés, y una última etapa de gótico tardío. En la primera época, en el siglo XIII, marcada por las estrechas relaciones de Castilla con Francia, se produce una importación directa del modelo constructivo francés: es la época de las grandes catedrales españolas. En el siglo XIV, este clasicismo evolucionado se funde con las formas italianas introducidas a través del reino de Aragón y, junto con la influencia germánica del gótico internacional, se manifiesta en las grandes construcciones del reino de Aragón y Cataluña. En el siglo XV se introducen formas borgoñonas que más tarde serán sustituidas por flamencas –Castilla tiene una intensa relación comercial con Flandes– y que, unidas a las germánicas, darán como resultado el denominado *estilo hispano-flamenco*, una arquitectura absolutamente independiente del modelo francés. Por último, vigente hasta bien entrado el siglo XVI, se desarrolla una última época, una variante nacional, el denominado *gótico isabelino* o arquitectura de los *Reyes Católicos*.

Al igual que en otros territorios, los elementos de la arquitectura gótica aparecen en diversas construcciones desde mediados del siglo XII, años durante los cuales conviven con fórmulas y estructuras románicas. Sirva como ejemplo la iglesia de *San Vicente de Ávila*, de finales del siglo XII, levantada sobre una estructura románica con características cistercienses; en su interior se utilizan la bóveda de crucería y el arco apuntado, mientras que las estatuas-columnas de su portada se inspiran en modelos franceses.

Sin embargo, no podemos hablar de transición entre ambos estilos o de evolución de uno al otro ya que, si bien existen una serie de edificios proyectados como románicos donde se incorporan elementos propios del gótico y que han sido considerados como comienzo y origen de las formas góticas, habría que encuadrarlos dentro de la órbita de influencia de la arquitectura cisterciense (recordemos el destacado papel que la orden del Císter desempeñó en la difusión de algunos elementos constructivos propios del gótico, como el arco apuntado y la bóveda de arista, y cómo los edificios cistercienses combinaron armoniosamente el espíritu románico con estos elementos, pero el empleo del arco apuntado, la bóveda de crucería o el arbotante por sí mismos no definen el nuevo sistema arquitectónico). La arquitectura cisterciense, más cerca del espíritu y la construcción románica, asentada en la pretensión de austeridad ornamental y simplicidad constructiva, estaba muy alejada del artificioso espacio gótico, de su luz coloreada y de su valor simbólico.

En Castilla, la influencia de la arquitectura cisterciense es concluyente. Así, hay una serie de notables edificios en los que se modifican las trazas originales románicas para poder incorporar arcos apuntados y bóvedas nervadas.

El empleo de la bóveda de crucería en las construcciones románicas no era extraño, puesto que se había heredado de las construcciones cordobesas. La fusión de las últimas formas del románico con las formas cistercienses dará lugar, en las postrimerías del siglo XII y principios del XIII, a una serie de edificios como las *catedrales de Lérida*, *Tudela*, *Tarragona* o *Sigüenza*, interpretados como los primeros ensayos de arte gótico, aunque la concepción de su espacio y el tratamiento de la luz son todavía románicos.

Una mayor comprensión de lo que de novedoso y espiritual tiene el moderno estilo se vislumbra en las obras realizadas por el maestro Mateo en Compostela, o en la catedral de Ávila.

Tras estos primeros intentos, en 1196 se inicia la construcción de la *catedral de Cuenca*, considerada la primera catedral gótica de la península. En ella se utilizan bóvedas sexpartitas propias del gótico primitivo del norte de Francia. El gótico llega a la Península importado desde los grandes centros franceses por reyes y obispos que imponen las nuevas formas en sus catedrales, sin que se pueda establecer un nexo de unión con las realizaciones anteriores. La primera fase del gótico español deriva, por tanto, de edificios como Chartres, Reims y Amiens, y como en Francia, es el momento de la construcción de las grandes catedrales.



Figura 20. *Catedral de Burgos*.

3.1. *Las grandes catedrales castellanas*

Los primeros edificios góticos, como había ocurrido con el primer gótico francés, fueron obras impulsadas desde el poder, vinculadas a intereses políticos tanto de la monarquía como de las altas jerarquías eclesiásticas. La preeminencia de obispos sobre abades, su alianza con los nuevos poderes monárquicos, así como el peso específico que adquieren las ciudades sobre el conjunto de los reinos son hechos que pesarán en la construcción de las catedrales.

El gótico pleno coincide con la construcción de tres significativas catedrales: Burgos, León y Toledo. En 1221 se comienza la *catedral de Burgos* por iniciativa del obispo Mauricio, que conocía las realizaciones europeas –viajó a Alemania para concertar la boda de Fernando III con Beatriz de Suabia– y, en concreto, las nuevas arquitecturas que se estaban realizando en París, ciudad en la que había estudiado teología. La pujante ciudad de Burgos, centro desde el que se canalizaba todo el mercado de la lana hacia los Países Bajos, se convirtió en sede de la corte con Alfonso VIII. El rey Fernando III y el obispo Mauricio fueron los promotores de la nueva construcción catedralicia.

En Burgos se proyecta un edificio que sigue las directrices de la arquitectura de Bourges o Reims. La obra, iniciada en 1221, avanzó con gran rapidez como se desprende del hecho de que en 1238 el obispo Mauricio fue enterrado bajo su ábside. La consagración del templo se produjo en 1260. Se desconoce el nombre del maestro que diseñó el nuevo edificio, aunque en alguna ocasión se ha apuntado la posibilidad de que fuera uno de los discípulos del maestro Ricardo, arquitecto de *las Huelgas*, ya que se advierten influencias normandas, o que fuera un arquitecto francés traído por el obispo. El proyecto original presentaba una planta de tres naves, tal y como se habían resuelto las catedrales de Sigüenza y Cuenca, con crucero resaltado en planta al que

Figura 21. *Interior de la catedral de Burgos.*

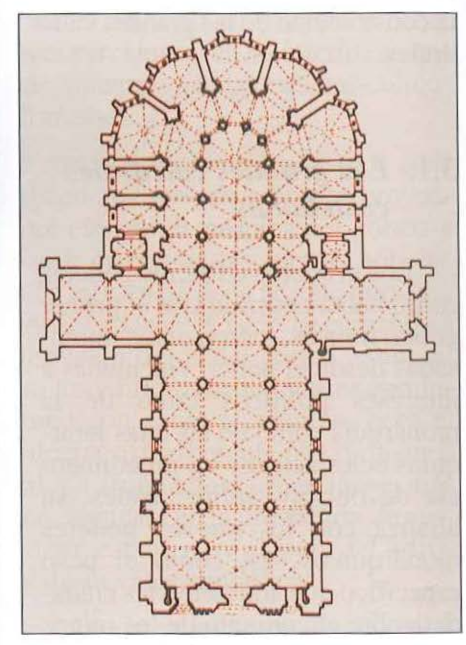


Figura 22. *Planta de la catedral de Burgos.*

se abrían capillas laterales. Sin embargo, antes de mediar el siglo XIII y hasta su muerte, acaecida en 1277, se hace cargo de las obras el *maestro Enrique*, quien trabajó también en la catedral de León. A él corresponde la transformación de la cabecera, con un profundo presbiterio de tres tramos, rodeado de una amplia girola, a la que se abren cinco capillas poligonales precedidas por dos capillas rectangulares a cada lado, tal y como se había realizado en Reims.

La amplitud concedida al presbiterio planteará en el futuro un complejo problema respecto de la ubicación del coro, que acabará resolviéndose como en la catedral de Toledo, en la nave central –característica de las catedrales españolas–, entre el crucero y los tramos de los pies del templo. Tras el *maestro Enrique* trabaja *Juan Pérez*, con el que las obras llegan hasta la fachada, terminada en el siglo XV. La fachada principal se dispone con tres portadas y torres laterales, mientras que las fachadas del crucero lo hacen con una única portada. El claustro se adosa al lado meridional, obligado por la topografía del terreno y la muralla de la ciudad, que no permitían otra ubicación. El aspecto original de la catedral no difería mucho de las francesas, fue con la ampliación y arreglos que se realizaron en el siglo XV cuando su fisonomía cambió. Durante el siglo XIV los trabajos avanzaron con lentitud, y es en el XV cuando se le da un nuevo impulso en el estilo característico del gótico tardío.



Figura 23a. *Interior de la catedral de Toledo.*

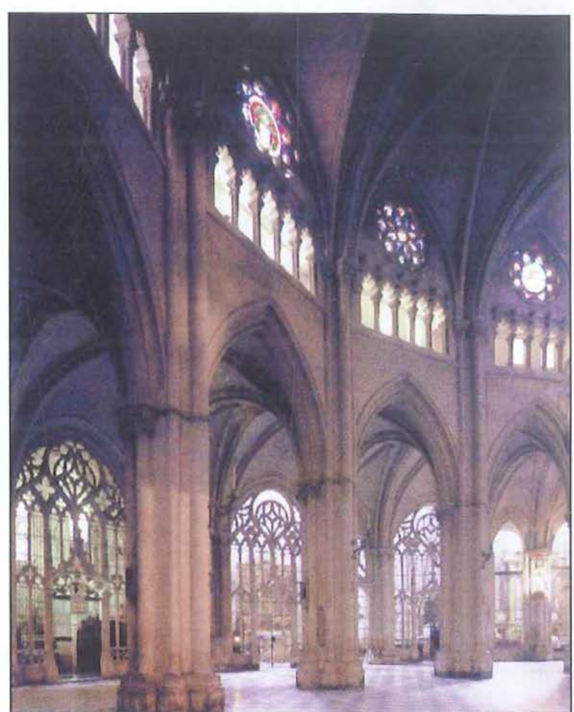


Figura 23b. *Interior de la catedral de Toledo.*

Por iniciativa del propio rey Fernando III y del arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, en 1226 se inician las obras de la *catedral de Toledo*, mayor por sus dimensiones que la de Burgos y la posterior de León, y también más independiente de los patrones franceses que éstas. Su traza –al menos de la cabecera radial– se debe al maestro Martín, que trabaja desde 1227 hasta 1234 en su fábrica, la parte más puramente francesa de todo el edificio e inspirada en la catedral de Le Mans. Continuó el maestro Petrus Petri, a quien se atribuye la construcción del triforio y algunas modificaciones de carácter más hispano, como la decoración con arcos lobulados.

Básicamente, la catedral es una estructura gótica salpicada con algunos elementos mudéjares aislados. Es a partir de la catedral de Toledo cuando se puede afirmar que el gótico francés se había asimilado y acomodado al gusto y las maneras tradicionales del país. En origen, la planta tenía tres amplísimas naves que luego pasarían a cinco, con doble girola y crucero sin resalte en planta.

La *catedral de León* se concibe desde sus orígenes como una obra de nueva planta. En ella se reúnen todos los logros de la arquitectura francesa y se fun-

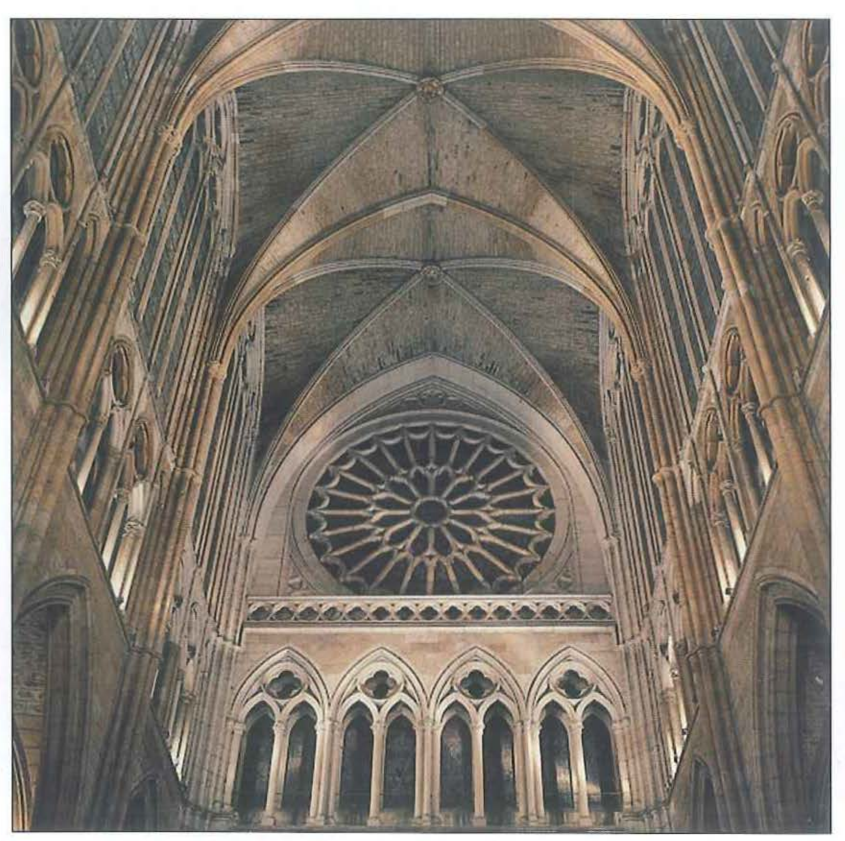


Figura 24. *Interior de la Catedral de León.*

den las influencias de Chartres, Amiens y Reims. La fecha del inicio de las obras es difusa, parece que los trabajos fueron lentos hasta 1254 cuando, bajo el impulso del obispo Martín Fernández, se incorporó a la fábrica el maestro Enrique, primer arquitecto documentado, quien había trabajado en Burgos, y también como en Burgos, sucedido por Juan Pérez.

La catedral de León tiene también una importante conexión con el poder regio ya que en 1230 se produjo la unión de los reinos castellano y leonés, lo que dio lugar a que el rey Alfonso X –hijo de Fernando III– iniciara una construcción igual de ostentosa que la de Burgos.

La traza de la catedral de León permite suponer que el maestro Enrique era francés y que conocía en profundidad las catedrales de Reims y Amiens, aunque aquí las proporciones se redujeran con respecto a la primera –León cinco tramos, Reims nueve tramos–, con lo que resulta una catedral de amplísimo crucero de tres naves, cerrados sus brazos con fachada de tres portadas, con dos tramos ante la girola y ésta con cinco capillas poligonales.

Al interior presenta un alzado tripartito, con un estrecho triforio sobre el que se abren amplísimos ventanales con magníficas vidrieras. Los paramentos se hacen transparentes y la luz coloreada que se filtra por las vidrieras invade el espacio trasformándolo, aligerándolo y acentuando las sensaciones de elevación e ingravidez. Esta ligera estructura es sostenida al exterior mediante gruesos contrafuertes y dobles arbotantes.



Figura 25. *Catedral de León.*

La fachada principal se organiza siguiendo la disposición de la de Chartres, situando entre los amplios vanos de las puertas unos estrechos arcos lanceolados, con posibilidad para ubicar

un amplio programa iconográfico. Presenta tres pórticos sobre los que se abre un hermoso rosetón y está flanqueada por dos torres: la de las Campanas, al norte, y la del Reloj, al sur. Pese a ser uno de los más bellos modelos del gótico clásico, su influencia fue escasa en Castilla debido a la complejidad de su técnica constructiva. La calidad de su piedra ha hecho que desde 1631 hasta nuestros días haya sufrido derrumbamientos y que las intervenciones restauradoras hayan sido frecuentes, sobre todo en los siglos XIX y XX. Uno de sus puntos de interés son sus vidrieras, conservadas en su mayor parte desde el siglo XIII, aunque también con notables intervenciones restauradoras.

En este siglo XIII se pondrá en marcha, además, la elevación de otras tantas catedrales en las que ya no se documenta la presencia de arquitectos franceses, sino que es la cantería de la catedral burgalesa la que expande el conocimiento de la nueva arquitectura. Se construyen la catedral de Burgo de Osma, con un tal maestro Lope, procedente de Burgos, así como las de Oviedo, Palencia, Astorga o Bilbao, todas de menores dimensiones, menos luminosas y elegantes. Al mismo tiempo, las conquistas de Córdoba (1236) y Sevilla (1248) permiten las primeras construcciones góticas en estas ciudades, siempre vinculadas a promociones reales y maestros burgaleses.

En el siglo XIV Castilla vive un periodo de inestabilidad que incide sobre la construcción de los nuevos edificios, incluso en las grandes catedrales se paralizan los procesos constructivos y, desde luego, no se producen la recepción y asimilación del gótico en construcciones menores. No sería hasta el reinado de los Reyes Católicos cuando el gótico arraigara como estilo popular debido a que, con anterioridad, no había sido consecuencia de un proceso propio de evolución y asimilación, sino de la voluntad de imponerlo de unos personajes notables, a lo que había que añadir la atonía constructiva del siglo XIV y la alta formación técnica que requería la artificiosidad del gótico clásico.

Los nuevos proyectos se desplazan a la corona de Aragón, que estaba viviendo un momento de expansión política y económica.

3.2. *Las peculiaridades del gótico en la Corona de Aragón*

El gótico del siglo XIV se centra, sobre todo, en las construcciones del reino de Aragón, que se caracterizan por la adaptación de soluciones procedentes de Francia e Italia. En arquitectura se tiende a la planta de salón, prescindiendo de la diferencia de altura entre nave central y naves laterales, con lo que se reduce la función de los arbotantes, que en muchos casos desaparecen, reforzando la función de los contrafuertes. Pero, sobre todo, se crean espacios interiores de carácter unitario. Las cubiertas se hacen planas y se abren pequeños ventanales, con predominio del muro sobre el vano. También se prescinde del

gran aparato decorativo que había invadido las construcciones castellanas del siglo anterior. Esta forma de adoptar y disponer los elementos de la arquitectura gótica tiene su paralelismo con las realizaciones del Midi francés y con la arquitectura italiana del momento.

Respondiendo al carácter burgués de la sociedad aragonesa, se proyectará gran cantidad de edificios civiles.

La *catedral de Barcelona*, iniciada en 1298 con un proyecto de Jaume de Fabre, consta de tres naves casi a la misma altura, girola sin arbotantes exteriores, deambulatorio y nueve capillas radiales. Las bóvedas descansan sobre un esbeltísimo sistema de pilares que se alargan dejando un pequeño espacio para el triforio ciego y óculos en vez de ventanales.

La catedral de *Santa María del Mar*, de Barcelona, sigue el mismo modelo de planta de salón, con tres naves de idéntica altura, separadas por pilares octogonales y con ausencia de arbotantes. Su arquitecto, Berenguer de Montagut, consigue un espacio interior amplio, unitario y desahogado, pero en el que prima el muro envolvente sobre el vano; su iluminación se produce a través de óculos laterales, con escasa incidencia de la luz coloreada de las vidrieras, característica propia del gótico catalán.

La *catedral de Gerona* se pone en marcha en 1312 con un proyecto idéntico a la de Barcelona, pero en 1417 el arquitecto Guillermo Bofill se hace cargo de la obra y plantea una simplificación: sus tres naves iniciales fueron unidas en una, con lo que se gana en espacio interior y en diafanidad y se simplifica la construcción.

La *catedral de Palma de Mallorca* se inicia en el primer tercio del siglo XIV (1311) siguiendo el mismo esquema en planta que las catedrales catalanas, tres naves y capillas laterales entre los contrafuertes, cuya rítmica secuencia exterior le confiere un aire robusto de fortaleza. Se caracteriza por su cabecera recta que se proyecta como una prolongación de la nave central. En el interior destaca la utilización de alar-



Figura 26. *Catedral de Palma de Mallorca.*

gados pilares ochavados, a imitación de Santa María del Mar, que recogen los empujes de las bóvedas; la utilización de gruesos contrafuertes exteriores la dota de un aspecto recio.

Pese a que estos edificios coinciden en el tiempo con el gótico radiante francés, aquí se observa una clara tendencia hacia la robustez, la racionalidad constructiva y la sobriedad, frente al preciosismo y la elegancia del gótico de ese momento.

En los territorios de la corona de Aragón también se llevó a cabo una notabilísima arquitectura gótica civil, con obras como el magnífico castillo de Belver (Palma de Mallorca), la Lonja de Barcelona, el palacio Mayor de los reyes de Aragón o el hospital de Gerona (*La Almoina*).

Entre los grandes núcleos de arquitectura gótica castellana y catalana se encuentra el foco navarro, muy vinculado al francés por razones históricas. Su máximo exponente es la *catedral de Pamplona*, construida entre 1397 y 1472, que presenta una girola cuya planta es un pentágono irregular.

4. Italia y la tradición clásica

En Italia, el estilo gótico no tiene tanta extensión ni arraiga como estilo propio, ya que se ve superado por las nuevas formas prerrenacentistas del *Trecento*. La arquitectura italiana, dominada por la tradición clásica, es más horizontal y cercana a las masas sencillas propias del románico.

Elementos arquitectónicos como el arco apuntado o la bóveda nervada llegaron ligados a modelos cistercienses –abadías de Fossanova y Casamari– desde los primeros decenios del siglo XIII, aunque el desarrollo gótico se produce de la mano de las nuevas órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos que manejan una multiplicidad de expresiones caracterizadas por la tensión entre la verticalidad y la horizontalidad, además de la solidez de los muros. Todo ello lleva a una predilección por la planta basilical, la tendencia a ventanas de reducido tamaño y a fabricar arcos ligeramente apuntados. La horizontalidad se remarca por la utilización de bandas horizontales de colores alternados, sobre todo en la Toscana, donde se hacen, también característicos del gótico italiano, los campaniles.

Ejemplos claros del gótico del siglo XIII son las iglesias de *Santo Domingo*, en Bolonia, inspirada en modelos florentinos (1221), y *Santa María Novella* (1278), en Florencia, perteneciente a la orden de los dominicos, que establece un modelo de iglesia de planta de tres naves y cabecera de capillas rectas, dentro de la tradición cisterciense. Al interior busca, más que la verticalidad y la desmaterialización del espacio, la unidad espacial gracias a que sus naves se alzan casi a la misma altura; se reduce el número de tramos, que resultan más

anchos, y la articulación mural de la nave central es de dos pisos: arquería apuntada y ventanales, menos desarrollado el de los ventanales. Esta misma estructura se siguió en la catedral de *Santa María de las Flores*, en Florencia, donde intervino el arquitecto Arnolfo Cambio en 1269.

Los franciscanos construyen dos edificios paradigmáticos, *Santa Croce* en Florencia (1295), y la *basílica de San Francisco de Asís*. En la primera, muy cercana a estructuras basilicales románicas y con una iluminación del espacio interior propia de la arquitectura cisterciense, se desarrolla una planta basilical típica, cubierta la nave central con armadura de madera, y las arcadas apuntadas de separación de naves apoyadas en pilares octogonales. La segunda, que data de 1228, está conformada por dos iglesias superpuestas, la baja a modo de cripta, ambas de nave única.

La reacción contra las formas góticas, tan lejos de la tradición de la antigüedad clásica, es muy temprana, aparece ya en la catedral de *Orvieto* cuya fachada occidental sirvió de inspiración a la de *Siena*, donde la horizontalidad se remarca por el juego cromático.

La capilla de *Santa María de la Espina*, en Pisa, y el *campanil* diseñado por Giotto en Florencia ponen de manifiesto que en Italia el preciosismo y la elegancia del gótico radiante no se interpreta con los efectos de luz coloreada que producen las vidrieras, sino con la dignidad del colorido de los mármoles.

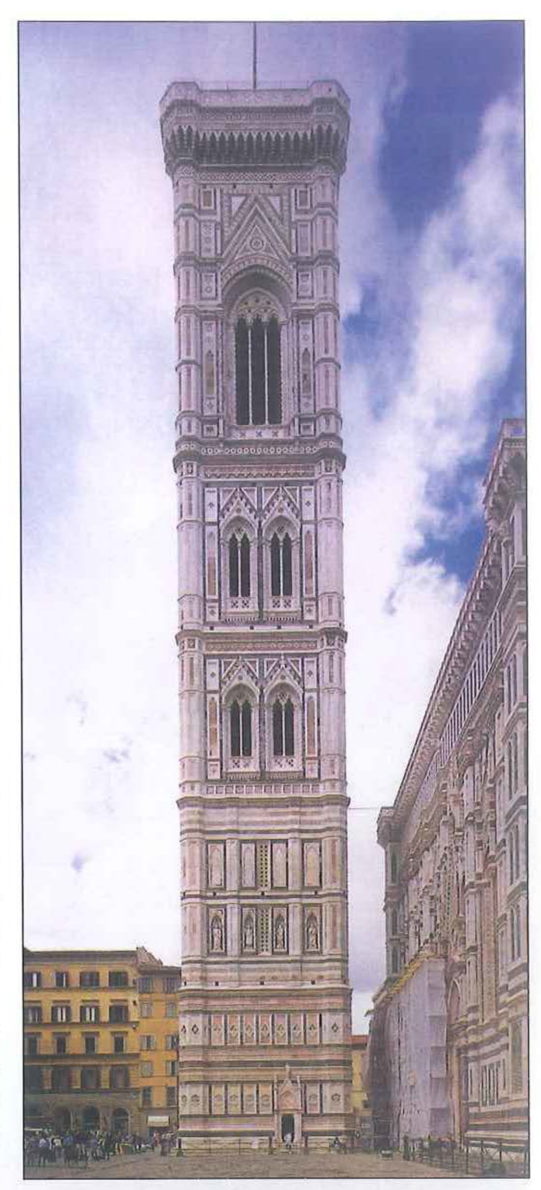


Figura 27. *Campanil diseñado por Giotto en Florencia.*

Pese a esta tendencia hacia el clasicismo y el prerrenacimiento, Italia acoge, aunque al norte, uno de los ejemplos paradigmáticos de arquitectura gótica, la catedral de Milán. Impulsadas por el duque Gian Galeazzo Visconti y el arzobispo Antonio Saluzzo, las obras comienzan en 1386. Es, por tanto, una arquitectura ligada al poder y entra de lleno en el gótico flamígero.

5. La arquitectura gótica en Centroeuropa

El Sacro Imperio permanece reticente ante cualquier innovación hasta comienzos del siglo XIII, cuando aparece un estilo de transición a veces llamado románico-gótico, del que es ejemplo la *catedral de Limburg an der Lahn* (1211-1235), aún fiel al uso del arco de medio punto pero cubierta con bóvedas ojivales y con un alzado mural de cuatro pisos. Pese a estas iniciales reservas con respecto al nuevo estilo, cuando éste se asienta, arraiga en profundidad hasta convertirse en un estilo propio y popular con magníficas realizaciones, no solo catedrales, y con múltiples variantes e imaginativas y ricas soluciones.

En los territorios de habla alemana la evolución de la arquitectura fue compleja: se desarrolla a partir del siglo XIII copiando en sus catedrales, casi de forma literal, los modelos de *Chartres, Reims y Amiens*, como ocurre en *Colonia* (1240), *Bamberg* (1248), *Estrasburgo o Friburgo*. Sin embargo, pronto presenta unas considerables diferencias con respecto al gótico clásico francés. Se crea un nuevo modelo en las iglesias denominadas *de salón*, donde las naves dispuestas a la misma altura unifican el espacio y producen una sensación de diafanidad que no se había conseguido en los modelos franceses; esta visión del espacio se aplicará en el llamado *gótico tardío* de los siglos XV y comienzos del XVI. El ejemplo más temprano de esta tipología es la *catedral de Minden*.

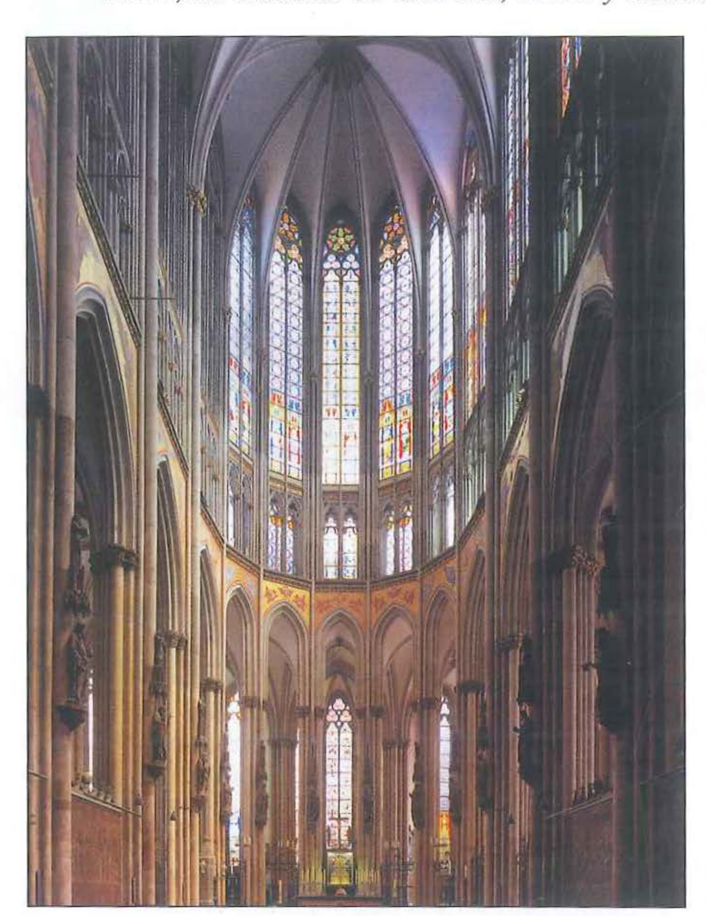


Figura 28. *Catedral de Colonia*.

La gran diversidad de culturas locales en la Edad Media germánica, su amplia desarticulación política, el que no existiera una capitalidad clara y que Imperio y Alemania no significaran –en el propio tiem-

po del gótico– unidades geográficas paralelas, hacen que el gótico de raíz alemana presente grandes problemas para ser entendido y estudiado en toda su amplia dimensión y su riquísima variedad. Al menos en once países de la Europa actual se conservan singulares edificios asimilables al gótico alemán. La influencia del gótico alemán se trasmitirá hacia el norte y centro de Europa hasta Rusia.

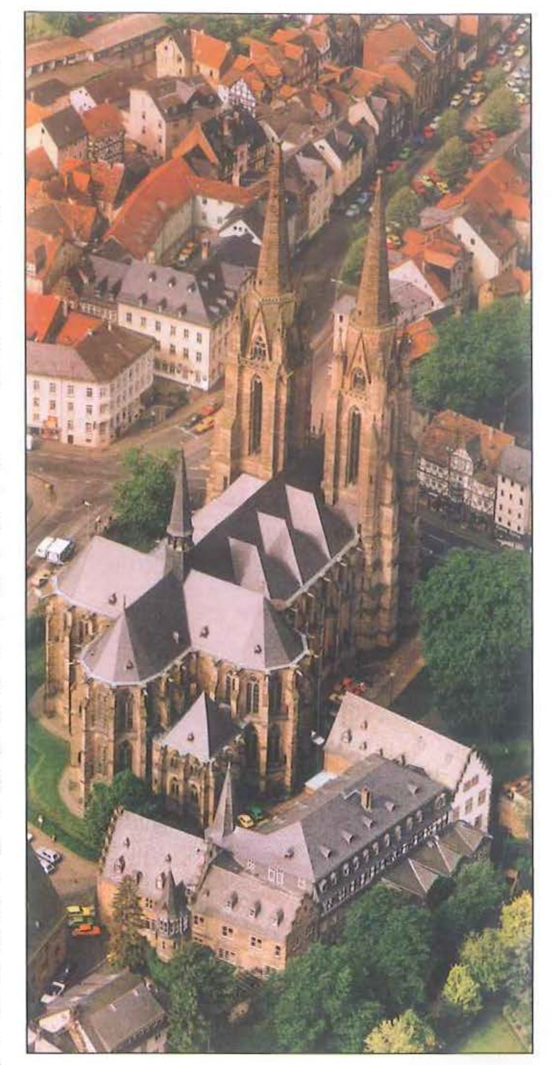


Figura 29. *Catedral de Marburgo (Alemania).*

En cuanto a la arquitectura religiosa, la discontinuidad geográfica y política favorece que las grandes intervenciones arquitectónicas no se centre solo en las catedrales, como sucedió en Francia, en España y en parte en Inglaterra, al menos a lo largo del siglo XIII y gran parte del XIV, sino que hay un considerable número de iglesias de *estilo catedralicio* que no son sedes episcopales. Realmente, aquí, la construcción de una iglesia-catedral está más vinculada a los poderes locales que a las altas jerarquías nobiliarias o monárquicas. En todas ellas hay una tendencia hacia la unificación espacial en el interior y a la centralización en planta. La mayor parte carece de transepto, de deambulatorio y de girola, y sus tres naves guardan la misma altura –por lo general no hay triforio–, más estrechas las laterales que actúan de contrapeso, por lo que se hacen innecesarios los arbotantes al exterior, aunque en las restauraciones y reconstrucciones historicistas del siglo XIX se les añadiera. Por tanto, desarrollan una típica iglesia de planta *de salón* o *Hallenkirchen*. Otra característica que separa lo alemán de lo francés (y de lo español, e incluso de lo italiano y lo inglés) es la falta de portadas monumentales cuajadas de esculturas. En el arte gótico alemán la escultura presenta una mayor independencia de la arquitectura. Pero, como ocurrirá más tarde con la pintu-

ra de los 'primitivos flamencos', lo que individualiza al gótico alemán es la falta de referencia a la Antigüedad clásica, no solo en cuanto al uso o dependencia de elementos formales concretos, sino de clasicismo intrínseco (frente a lo que se produce en Italia, donde las más genuinas formas góticas están impregnadas de clasicismo).

BIBLIOGRAFÍA

ERLANDE-BRANDENBRUG, A.: *El arte gótico*. Akal: Madrid, 1992.
Estudio clásico sobre arquitectura y arte.

JANTZEN, Hans: *La arquitectura gótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
Obra básica para el estudio de la arquitectura gótica a través de su edificio más representativo: la catedral. Incluye un diccionario de términos, bibliografía, ilustraciones y dibujos.

LAMBERT, Élie: *El arte gótico en España en los siglos* XII *y* XIII. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 1985.
Importante aportación teórica al estudio del arte gótico en España. Incluye ilustraciones, planos y dibujos, además de una detallada bibliografía.

TOMAN, Rolf (Ed.): *El Gótico. Arquitectura, Escultura y pintura*. Ullmann: Colonia, 2004.
Obra de gran formato, con una cuidada maquetación y realización. Posee estudios de diferentes especialistas y una extraordinaria colección de fotografías.

Tema 4

LA ARQUITECTURA GÓTICA EN LOS SIGLOS XIV Y XV

Esther Alegre Carvajal

ESQUEMA DE CONTENIDOS

El preciosismo hacia el que se había dirigido la arquitectura gótica en su fase *radiante* desembocó desde mediados del siglo XIV y durante el siglo XV en una reinterpretación del estilo y de sus elementos arquitectónicos, una nueva expresión caracterizada por un exacerbado gusto por la decoración y por revelar una acusada personalidad en cada uno de los territorios europeos.

La arquitectura del periodo gótico tardío ha sido considerada, durante largo tiempo, de forma negativa al entender que se trataba de una degeneración y del declive de una cultura que zozobra hasta la llegada del renacimiento. Sin embargo, frente a esta valoración –ya superada–, se propone para *el otoño de la Edad Media*, como de forma singular la denomina el historiador Huizinga, una mirada positiva. Históricamente es una etapa –la Europa gótica– que se hunde en los últimos sobresaltos de la guerra de los Cien años y del gran Cisma de Occidente, que contempla el fracaso de los estados borgoñones de Carlos *el Temerario* y el despegue de las nacionalidades y las lenguas modernas, así



Figura 1. *Cabecera del Duomo de Milán (1387).*

como el triunfo del renacimiento italiano. Desde el punto de vista arquitectónico, es una época que convive con las formas renacentistas italianas, en la que se ha apuntado la crisis de las grandes construcciones religiosas (pensemos que las grandes catedrales habían sido renovadas, total o parcialmente, durante los dos siglos anteriores), pero que, por el contrario, desarrolla una destacada arquitectura civil y militar: lonjas, ayuntamientos, castillos, palacios, adquieren un marcado protagonismo.

Realmente, si algo caracteriza a la arquitectura gótico-tardía es la riqueza y la diversidad que alcanza en los diferentes países. No existe un centro difusor, como ocurre con Francia en el periodo anterior, por tanto no existe un modelo, sino que en cada territorio se genera una nueva interpretación del gótico desde posiciones propias y originales, de ahí que se pueda hablar de variaciones regionales muy distintas. Estas peculiaridades territoriales han motivado que este gótico tardío se haya clasificado y adjetivado en cada país con un apelativo propio que sugiere su propio carácter decorativista. En Francia, el periodo que va desde finales del siglo XIII y hasta la irrupción del renacimiento se conoce como *gótico flamígero* o *flamboyant* (aludiendo a la forma de la llama de las innumerables tracerías). El término fue acuñado por el historiador francés Arcisse de Caumont en 1841 (*Histoire de l'architecture religieuse au Moyen Âge*) y con él pretendía apuntar al excesivo decorativismo y la complicada red de elementos vegetales que cubrían los edificios de esta época. En Inglaterra fue Thomas Rickman quien en 1817 acuñó la expresión *gótico perpendicular*, considerado como un estilo estrictamente nacional que se desarrolla en Inglaterra entre 1350 y 1500 y se caracteriza por la bóveda de abanico y su marcada linealidad.

En España, los intentos de ofrecer un adjetivo a ese gótico final han sufrido mayores críticas. Así, durante mucho tiempo se le ha reconocido como *gótico isabelino*, término acuñado por Émil Bertaux en 1911, con él quería destacar el peso del mecenazgo de la reina Isabel I de Castilla en la producción artística del momento. Sin embargo, esta denominación fue reprobada por su reduccionismo, y algunos autores lo contrapusieron a un *gótico fernandino*, lo que finalmente dio lugar al denominado *estilo Reyes Católicos*.

Una terminología que también ha gozado de gran éxito, es la que denomina a esta época como *estilo hispano-flamenco*, con ello acentuaba la peculiaridad de las artes españolas de ese momento cuyos componentes esenciales son el decorativismo morisco (considerado por J.M. Azcárate como la raíz hispana) y la influencia de los arquitectos de Flandes. Por último, en Portugal el estilo se denomina *manuelino*, por coincidir con el reinado de Manuel I (1490-1520) y por ser éste el gran impulsor de la artes del momento.

En esta obra, por razones didácticas y de claridad expositiva, hemos seguido utilizando esta terminología: flamígero, perpendicular, manuelino y de los Reyes Católicos.

1. La arquitectura gótica tardía en Europa

La arquitectura de este período se ha explicado, como hemos señalado, por la abundancia de elementos decorativos, frente a innovaciones estructurales. Si bien esto es así, no podemos dejar de señalar cómo ahora el estilo renuncia a gran parte de la complejidad constructiva, estructural y simbólica que había desarrollado en su época clásica. En las construcciones religiosas se abandona la mística de la luz, por lo que el espacio ya no se entiende ni se advierte como un espacio trascendente y transfigurado, sino que es un espa-

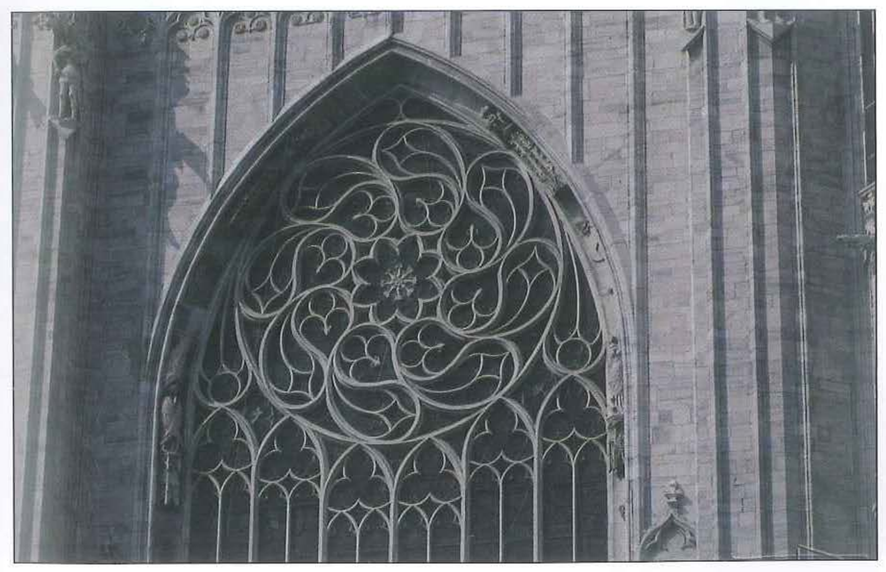


Figura 2. *Tracerías en un ventanal de la catedral de Milán.*

cio real, perfectamente acotado y percibido de forma tangible; por otra parte, la experiencia constructiva acumulada permitirá mayores dimensiones en las naves, tanto en anchura como en altura, y los edificios optarán por el virtuosismo de lo abrumador. Esta pérdida simbólica, sin embargo, propicia que la arquitectura gótica abreviada sea más dúctil y se pueda adecuar a nuevas necesidades, convirtiéndose en un estilo apto para todo tipo de edificios y construcciones.

El interior de la iglesia gótica cambia no solo por el acentuado decorativismo de su arquitectura, sino fundamentalmente por el distinto tratamiento del muro, que ya no tiende a ser horadado en su totalidad por ventanales cubiertos por vidrieras –la percepción de la luz varía– sino que, cada vez con mayor profusión, se convierte en el apoyo de grandes retablos. Los interiores quedan oscurecidos y la lógica de los espacios también cambia. Las cabeceras crecen de forma desmedida –en ellas se celebra la liturgia y se sitúan los grandes retablos mayores–, pero también se convierten en el espacio privilegiado para el enterramiento: aumenta el número de capillas privadas –utilizadas como panteones– que se abren a la girola, y el de mausoleos junto al altar mayor. Abundan las catedrales e iglesias principales que construyen nuevas y desmesuradas cabeceras, y son muchísimas las que en núcleos menores también sustituyen las pequeñas cabeceras altomedievales por grandes estructuras poligonales.

Al exterior, los edificios no solo se caracterizan por sus magníficas cabeceras sino también por las torres, los chapiteles, las agujas –que se generalizan–



Figura 3. *Bóveda de crucería estrellada.*

y portadas muy decoradas, así como por los remates de pináculos y gabletes o pinjantes en la claves de las bóvedas.

El gusto por la ornamentación se refleja en elementos arquitectónicos significativos:

- La bóveda de crucería se desarrolla hasta sus máximas consecuencias, creando formas estrelladas a base de nervios secundarios y de terceletes, un caso particular serán las *bóvedas de abanico* que se despliegan en los edificios ingleses.
- Los capiteles desaparecen y el apoyo de los nervios de las bóvedas cae sin interrupción en los soportes, unas veces en haces verticales de nervaduras prismáticas y otras en haces de columnas lisas.
- Los arcos multiplican sus formas, como el arco carpanel, el conopial, el escarzano o el mixtilíneo.
- Los muros, los vanos y los rosetones se cubren de tracerías, que tienden a complicarse cada vez más como auténticas filigranas.
- La decoración vegetal de yedras y frondas, con una fina y elegante factura, también es genuina.

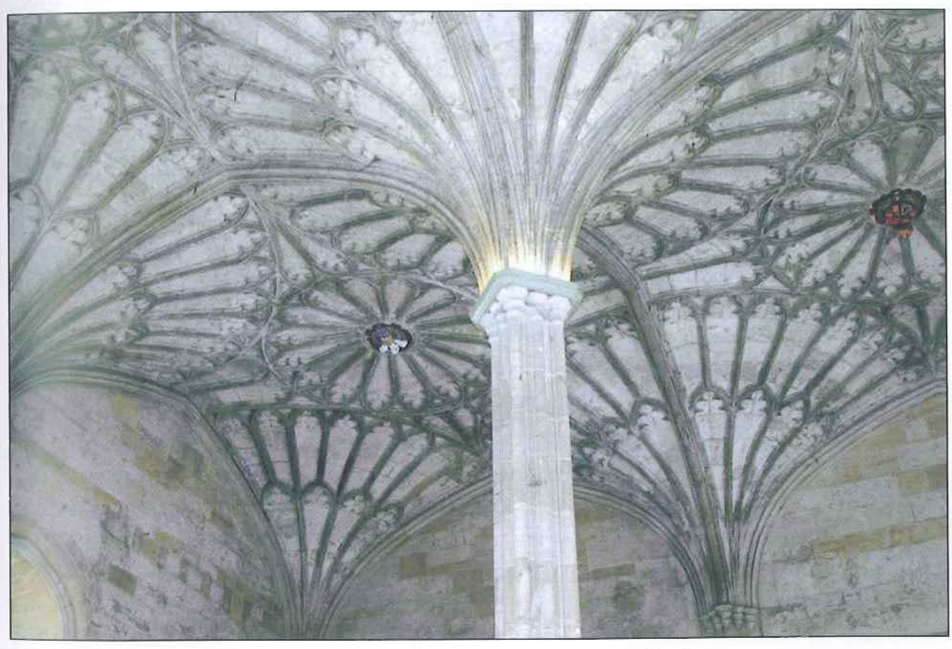


Figura 4. *Bóvedas de abanico. Oxford.*

1.1. *El gótico flamígero francés*

Una vez definida esta fase final del estilo gótico en Francia como flamígero, se pretendió hacer coincidir sus características y su cronología con el gótico que se desarrollaba en otros territorios; sin embargo, como ya hemos indicado, la diversidad, la riqueza de matices y la reinterpretación personal son las peculiaridades de esta fase final del estilo, de ahí que el gótico flamígero sea esencialmente francés. Durante algún tiempo se explicó como la consecuencia lógica de la evolución de la arquitectura gótica, de sus complejas estructuras y del gusto decorativista, desarrollada en la época radiante, aunque hay que precisar que presenta notables diferencias en la concepción del espacio simbólico y de la luz coloreada; la iglesia deja de interpretarse como una auténtica caja de vidrio en la que el espacio se transfigura gracias a la luz irreal que se filtra por sus vidrieras y se abandona la conexión entre espiritualidad y estructura diáfana. El flamígero, por lo tanto, no es un término circunscrito exclusivamente a la decoración arquitectónica y a la ornamentación monumental, como muchas veces se ha interpretado, sino que incide directamente en la concepción del espacio arquitectónico y supone una reinterpretación del estilo.

Arquitectura religiosa

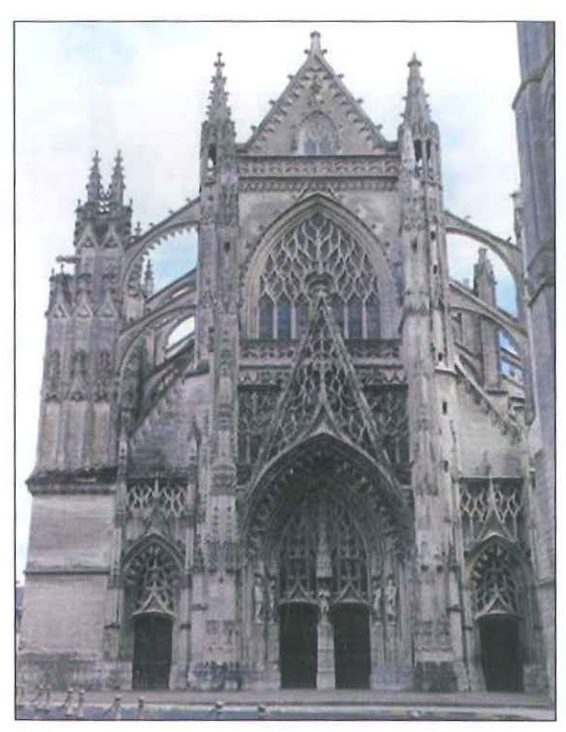


Figura 5. *Fachada de la Trinidad de Vendôme.*

La arquitectura religiosa se verá dificultada, y en muchos casos interrumpida, por la Guerra de los Cien Años, que prácticamente paraliza la actividad constructiva durante los primeros años del siglo XIV. Ejemplo de esta situación es la construcción de la iglesia de *Notre –Dame-de-l'Epine*, cuyo crucero se inicia en 1410 pero cuyo edificio no se termina hasta mediados del siglo XVI, o la propia catedral de Nantes, cuyas obras se inician en 1434 y fue finalizada en 1891 en estilo neogótico. Habitual fue la finalización de edificios cuyas obras se habían paralizado durante la larga guerra, por lo que una gran parte del flamígero se plasmará en las fachadas, el último paso en la construcción de edificios religiosos, donde los arquitectos elaborarán infinitas variaciones en las que se reinterpretan modelos más antiguos. Todos estos

elementos del flamígero se encuentran ya en la fachada convexa de *Saint-Marclou* de Rouen, realizada a partir de 1434; se trata de una fachada pantalla de cinco arcadas rematadas en gabletes, una estructura de arcos apuntados, gabletes, pináculos y decoración vegetal sobrepuesta a la fachada original que presenta tres puertas de acceso. Representativas serán, asimismo, la fachada-pantalla de la *catedral de Saint-Étienne* de Toul (1460), la del brazo del crucero de la *catedral de Évreux* o la fachada del transepto de la *catedral de Sens*. El juego de curvas y contracurvas que dibujan llamas ondulantes en la tracería de las ventanas puede verse en la fachada de la *Trinidad de Vendôme* (1500).

Prototipos del desarrollo desmedido de las cabeceras son el coro de *Mont-Saint-Michel*, comenzado en 1446, con profundas capillas radiales y al exterior un bosque de contrafuertes y arbotantes, y la iglesia de *Saint-Severin* de París, de la segunda mitad del siglo XV (1489), que se proyecta con doble deambulatorio y multitud de capillas radiales.

A finales del siglo XV este gusto decorativista aumenta y transforma fachadas, pórticos y ventanas, donde se exhibe un increíble virtuosismo en el adorno y aderezo de los elementos arquitectónicos, obviando toda referencia estructural.

Arquitectura cortesana

Desde finales del siglo XIII, tanto los reyes de Francia como otros miembros de la familia real desplegarán una notable actividad constructiva destinada a la remodelación o construcción de nueva planta de sus residencias. Así, el rey Carlos V transformó profundamente el *Louvre* de París y el *castillo de Vincennes*. Del primero conocemos su aspecto por la miniatura que los hermanos Limbourg pintaron en el *Libro de Horas del Duque de Berry*. En el segundo, que todavía se conserva, se creó una auténtica ciudad administrativa, encerrada en un recinto amurallado rectangular, una residencia regia y una capilla palatina a imitación de la Saint-Chapelle de París.

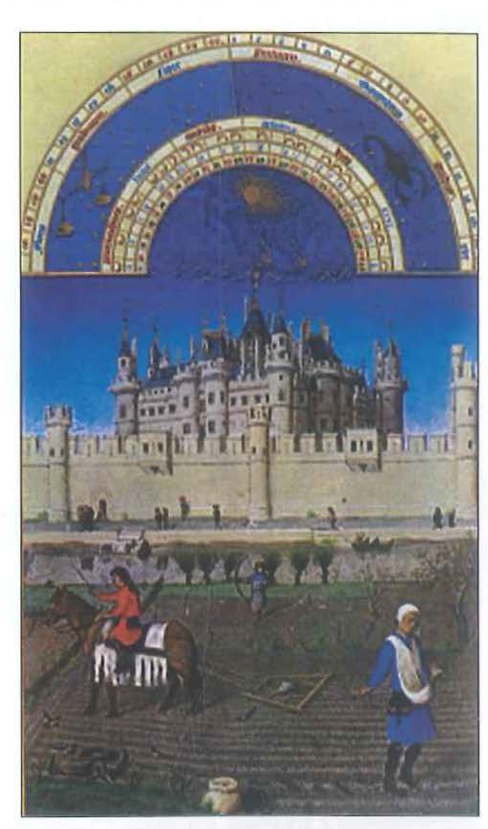


Figura 6. *Castillo de Vincennes en el* Libro de Horas *del Duque de Berry.*

Del mismo modo, miembros de la familia real crearon cortes satélites de la de París, donde ejercieron un activo mecenazgo y una fastuosidad que quería competir con la del propio monarca. Así ocurrió con Jean de Berry (el duque de Berry), hermano de Car-

los V, quien transformó por completo sus residencias ayudado por su arquitecto, Guy de Dammartin, de quien son dos de sus obras más emblemáticas, la famosa chimenea del castillo de Poitiers, con la galería de músicos, una auténtica malla gótica superpuesta a los ventanales, y, en su residencia de Riom, una capilla palatina a imitación de la de París y de la que su hermano había proyectado en Vincennes; digno de mención es, también, el hermoso palacio de menú-sur-Yebre, conocido por la miniatura de su famoso *Libro de Horas*.

El Duque de Orleáns, conde de Valois, también llevó a cabo importantes transformaciones en sus castillos; el de Pierrefonds, por ejemplo, fue restaurado completamente por Viollet-le-Duc. La relación establecida entre la arquitectura y la manifestación del poder político fue imitada con rapidez por la alta aristocracia. Tal vez la actuación más significativa sea la realizada por Jacques Coeur, funcionario real que, tras acceder a la nobleza, construyó un majestuoso palacio en Bourges, nexo de la residencia cortesana medieval y lo que será la renacentista.

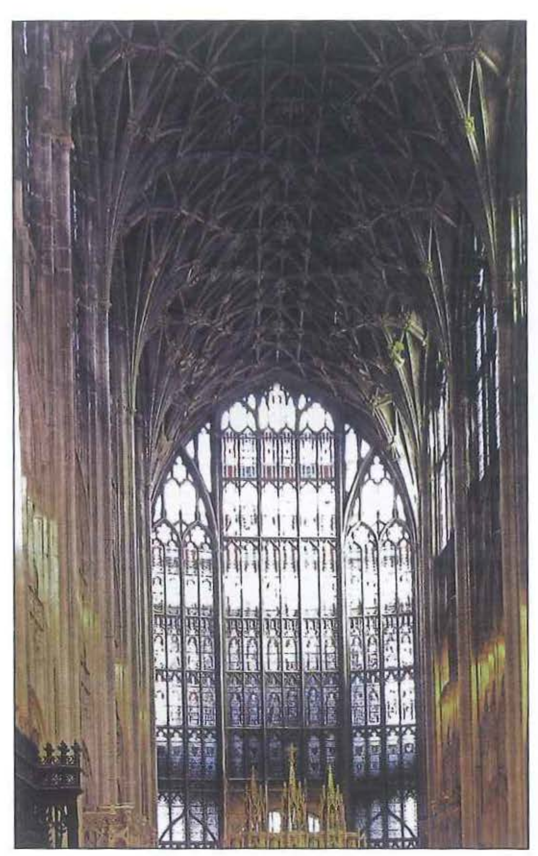


Figura 7. *Interior de la catedral de Gloucester.*

1.2. *El gótico perpendicular inglés*

En Inglaterra, a partir de 1350 el uso de las bóvedas de abanico, que permiten el desarrollo de estructuras ligeras sin arbotantes, dio lugar al llamado *perpendicular style* (*estilo perpendicular*), caracterizado por éstas y por su marcada linealidad. Se trataría de la creación más típica inglesa, y se ha llegado a hablar de un verdadero '*opus anglicanum*', opuesto radicalmente al '*opus francigenum*' (estilo francés).

La *catedral de Gloucester* inicia esta tendencia del estilo gótico. Se trata de un nuevo lenguaje formal con el que se pretende cubrir todas las superficies de decoración pero no con motivos curvilíneos, caprichosos y cambiantes, como en el *decorated style*, sino de forma homogénea. Finos nervios verticales se cortan por otros horizontales formando una trama geométrica regular que se repite en los muros y permite la apertura de amplísimos ventanales. Esta malla es homogénea para todos los paramentos acristalados u opacos.

Las bóvedas en abanico se formalizaron a partir de las experiencias acumuladas en la realización de bóvedas decorativas en red. La bóveda se crea a partir de una serie de fuertes nervios que en su arranque presentan forma de palmera o abanico. Un taco actúa como capitel sobre el que cargan los nervios, un conoide –superficie curva cerrada por una parte y que se prolonga por la opuesta– distribuye las cargas, y se cierra con un plemento sobre el que proliferan las nervaduras creando redes decorativas. Suelen cubrir un espacio poligonal. Las bóvedas de abanico fueron utilizadas inicialmente para pequeños espacios, como mausoleos o claustros, como ocurre en la catedral de Gloucester. Las primeras se realizaron en piedra, pero resultaban excesivamente pesadas –algunas se derrumbaron– por lo que los arquitectos ingleses descubrieron que podían utilizar materiales más ligeros como madera y yeso, lo que permitió generalizar su uso a espacios más amplios. Una vez resueltos los problemas técnicos, las bóvedas en abanico fueron utilizadas como un elemento de lujo y distinción, y pasaron a cubrir espacios sumamente estimados como capillas funerarias. Tal vez su mejor ejemplo sea la bóveda de abanico de la capilla del *King's College* de Cambridge (de 12,66 m de luz).

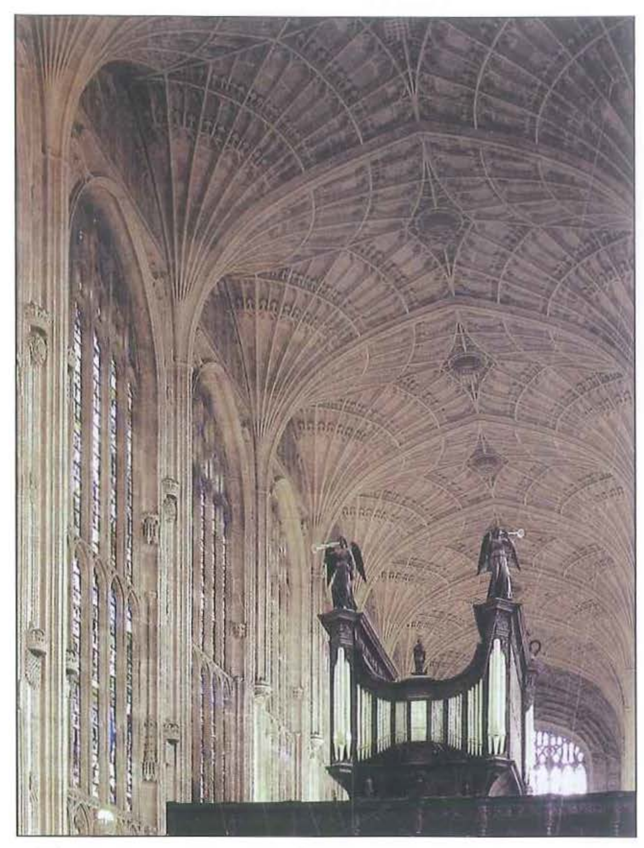


Figura 8. *Capilla del* King's College *de Cambridge*

En el último cuarto del siglo XIV el estilo perpendicular se utiliza en las catedrales de Canterbury, Winchester y York, donde se construyen nuevas naves centrales más elevadas. Tras estas construcciones, la arquitectura de las grandes catedrales pierde impulso, y durante el siglo XV y principios del XVI nos encontramos con construcciones más modestas como pequeñas iglesias parroquiales y la serie de capillas encargadas por los reyes en las que el gótico final adquiere su máximo esplendor.

Fundamentales en este tramo final del gótico, y enlazando con la importancia que adquieren las construcciones civiles en toda Europa, son las trans-

formaciones que se operan en las universidades de Oxford y Cambridge, donde se construyen nuevos edificios para alojar a estudiantes y profesores organizados en torno a un patio central.

La ya mencionada capilla del *King's College* de Cambridge, patrocinada por el rey Enrique VI en 1441, inicia la serie de las capillas reales. Diseñada por el maestro Reginald Ely, es un espacio sorprendentemente homogéneo, de nave única que continúa sin interrupción en el presbiterio, cuyas paredes, acristaladas, presentan una trama geométrica regular de finos nervios, y se cubre con grandes bóvedas de abanico.

Esta misma estructura se siguió en la capilla de Enrique VII en la abadía de Westminster, aunque aquí la bóveda de abanico aumenta el número de conos, y las puntas de los conos cuelgan en el aire (claves pinjantes).

1.3. *El dominio de las iglesias de salón en Centroeuropa*

Como ya apuntamos en el tema anterior, el gótico de raíz alemana presenta grandes problemas para ser entendido y estudiado en toda su amplia dimensión y su riquísima variedad ya que, bajo esta etiqueta, se agrupan las manifestaciones arquitectónicas de, al menos, once países de la Europa actual. Sin embargo, podemos decir que desde mediados del siglo XIV en toda esta amplia franja territorial se observa una ruptura con las actitudes arquitectónicas del pasado. Por una parte, se adoptan, como en el resto de Europa, importantes novedades formales que llevan a la reformulación de la arquitectura gótica clásica y, por otra, se evidencia el prestigio de los arquitectos y cómo determinadas personalidades van marcando nuevas pautas.

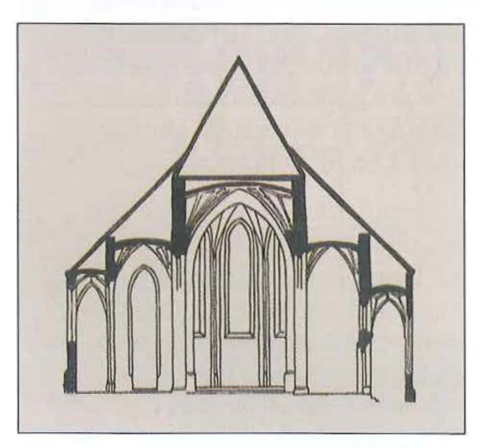


Figura 9. *Sección transversal de una iglesia de salón escalonada.*

La tendencia ya apuntada en los siglos precedentes de crear un espacio diáfano y homogéneo lleva a la definición de la iglesia de planta de salón (hallenkirche), definida por tres naves de igual altura, cubiertas por bóvedas nervadas de gran desarrollo. Tal vez el primer ejemplo de este prototipo de iglesia sea la *catedral de Praga*, iniciada en 1344, donde trabaja el francés Mateo de Arras, que pronto es sustituido por Peter Parler.

Los Parler (Peter, Heinrich –su padre–, y Wenzel y Johann –sus hijos–) conforman una dinastía de arquitectos y constructores activos en un amplio territorio de Europa central, y a ellos se debe la mayor parte de las obras más destacadas del tardo-gótico alemán.

1.4. *España: el final del gótico y el reinado de los Reyes Católicos*

A lo largo del siglo XIV Castilla vivió un periodo de gran inestabilidad que no permitió acometer grandes empresas constructivas y paralizó las que estaban en marcha; frente a esta situación, en la Corona de Aragón, como ya vimos en el tema 3, se vive un momento de esplendor económico que favorece la construcción de edificios significativos. Hay que esperar a finales del XIV y sobre todo al siglo XV para que se reanude la actividad constructiva de forma destacada.

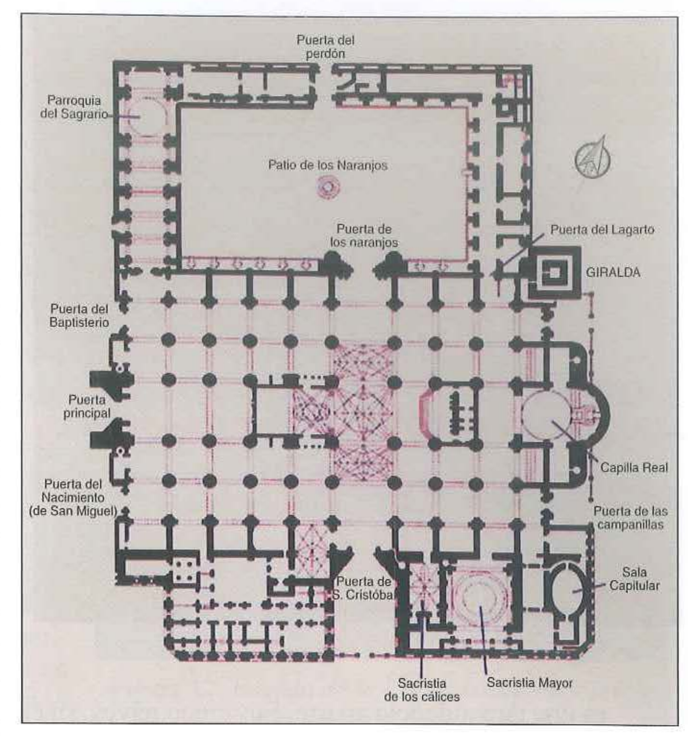


Figura 10. *Planta de la catedral de Sevilla.*

Dependientes de arquitecturas anteriores, se realizan edificios como la catedral de Pamplona, iniciada en 1390, o los coros de Lugo y Palencia, que reflejan esquemas preexistentes. La catedral de Oviedo, de 1388 –no se termina hasta el siglo XVI–, es el edificio en el que mejor se muestra el gótico flamígero de origen francés, patente en las tracerías del triforio y en las bóvedas estrelladas.

Pero la reinterpretación del gótico en Castilla se lleva a cabo a manos de artistas extranjeros –alemanes, como los Colonia en Burgos, o flamencos, como los Egas en Toledo– que introducen las formas tardogóticas europeas. A estas formas tardogóticas se las denominó estilo *hispano-flamenco* porque se entendía que tan importante era su composición flamígera como una tradición islámica española practicada por artesanos de formación mudéjar; éstos aportarían con absoluta naturalidad sus técnicas, motivos y su habilidad artesanal, que se combinaban con las nuevas formas flamígeras y creaban un lenguaje decorativo propio y original, un 'lenguaje nacional'. El término ha sido muy discutido y prácticamente abandonado puesto que, como ha quedado demostrado por estudios posteriores, ese lenguaje hispano propio, de tradición islámica, solo aparece en algunas construcciones, pero no de forma generalizada y como una constante.

El monumento de mayor envergadura de este momento, y el más temprano, es la *catedral de Sevilla*, cuya construcción fue decidida por el cabildo en 1401,

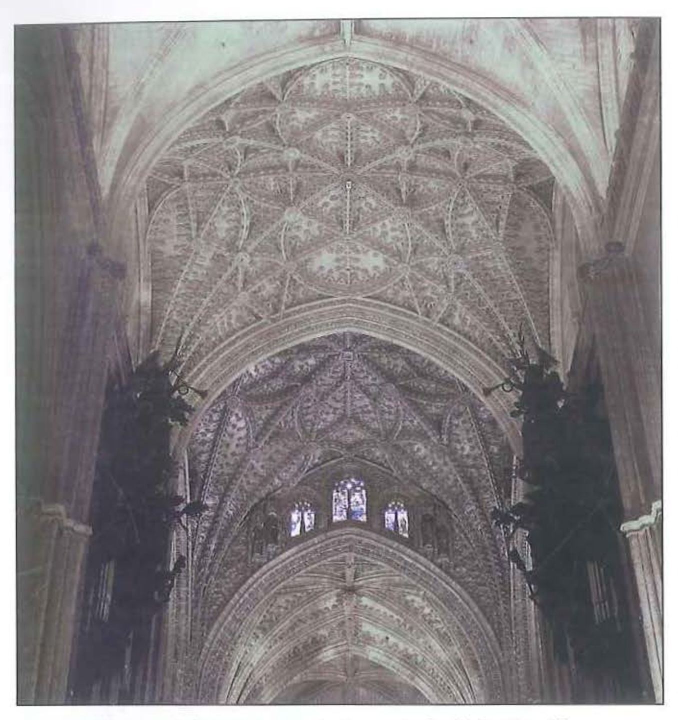


Figura 11. *Interior de la catedral de Sevilla.*

resolución que se patentiza en una famosa frase: "*que los que la viesen acabada nos hagan por locos*". Su construcción, que se prolongó a lo largo de todo el siglo XV, es singular tanto por sus dimensiones como por su estructura, y también porque no conocemos con certeza la personalidad de sus primeros arquitectos: Pedro García, Ysambert, Carlín, Juan de Hoces, Simón..., son algunos de sus nombres. Erigida sobre el espacio de la antigua mezquita, mantuvo el alminar árabe como torre de campanas, la famosa Giralda, y el patio como claustro. Su planta es un rectángulo –heredero de la mezquita– del que únicamente sobresale la gran capilla real de Carlos V, que es una dependencia aparte. Sus cinco naves, su crucero, su ábside y sus capillas laterales, entre los contrafuertes, no sobresalen de los muros perimetrales, lo que le confiere un aspecto de caja. Las naves se cubren con bóvedas de nervadura sencilla, salvo en el crucero, aunque el actual es obra de Gil de Hontañón, tras el derrumbe del primero en el año 1511.

La existencia de un proyecto de las dimensiones e importancia de la catedral de Sevilla, donde ya se realiza una reinterpretación de la arquitectura en tardogótico de influencias flamencas, puede hacernos suponer que fue el foco al que llegaron los maestros flamencos o alemanes, sin embargo, no se constata su participación en las obras de la catedral. La llegada de maestros extranjeros se debe al interés de un grupo de comitentes de atraerlos para sus grandes empresas arquitectónicas. Como ya había ocurrido en el gótico clásico, los grandes mecenas requirieron la presencia de extranjeros para renovar las formas constructivas.

Así, alrededor de 1440, Juan de Colonia (Hans von Köln) llega a Burgos requerido por el obispo Alonso de Cartagena para hacerse cargo de la conclusión de las obras de la catedral de Burgos, paralizadas durante largo tiempo. El obispo había viajado por el norte de Europa (con motivo del Concilio de Basilea) y había visto las torres caladas de sus iglesias y catedrales. Juan de Colonia diseñó y construyó las dos torres, elementos que se superponen a la obra

anterior y que serán imitados posteriormente en las catedrales de León, Oviedo, Toledo, etc. Son torres de base octogonal y presentan un remate de agujas caladas. Su origen germánico y su formación permitían obtener el objetivo que buscaba Alonso de Cartagena, una arquitectura en la que se plasmara el gótico flamígero. También realiza la capilla de la *Visitación* y la de *Santa Ana*, e inicia la construcción del cimborrio, a semejanza de las agujas que ya había diseñado; 70 años después éste se hundió y fue sustituido por el actual.

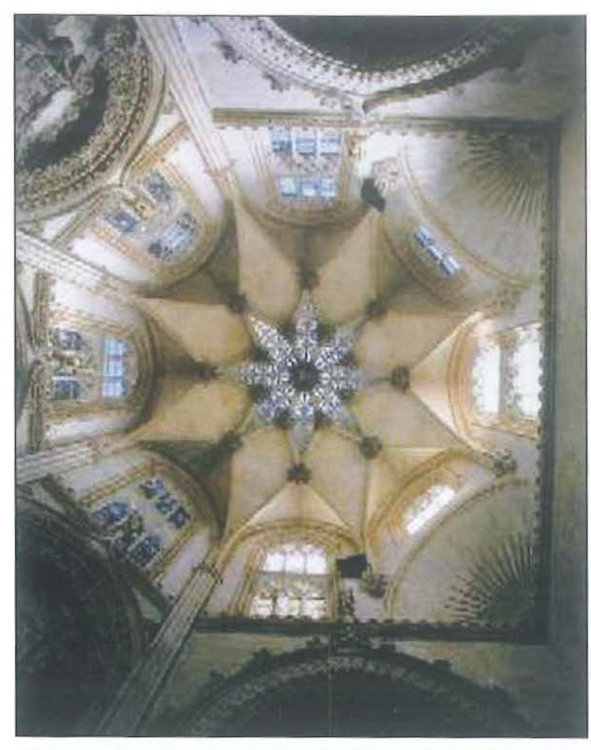


Figura 12. *Bóveda de la Capilla del Condestable en la catedral de Burgos.*

El éxito de Juan de Colonia fue grande y la cómoda posición de su protector le permitió quedarse en Castilla y formar una saga de prestigiosos arquitectos (su hijo Simón y su nieto Francisco). Otros comitentes reclamaron sus servicios en esa misma ciudad. El rey Juan II lo requirió para la construcción de la iglesia de la *Cartuja de Miraflores*, iglesia que destinó a panteón real. Las obras comenzaron en 1454 y fueron finalizadas a instancias de la reina Isabel la Católica, hija de Juan II, por Simón de Colonia.

También fue requerido para trabajar al servicio la casa nobiliaria más encumbrada de Burgos, los Condestables de Castilla, para quienes inició el palacio conocido como la *Casa del Cordón*, que también concluiría su hijo Simón.

Simón de Colonia continuó y terminó muchas de las obras emprendidas por su predecesor, y desde luego le sucedió como el arquitecto más representativo de la escuela burgalesa. Fue un arquitecto de gran actividad al servicio tanto del cabildo catedralicio como de la familia Velasco, Condestables de Castilla, para los que levantó la emblemática *Capilla del Condestable*, pensada como panteón familiar dentro de la catedral burgalesa (a imitación de la que en Toledo se llevó a cabo para don Álvaro de Luna). De planta octogonal, con bóveda estrellada y calada, en ella se consigue el concepto espacial grandioso de la arquitectura gótico germánica. Anticipa la propueta de las construcciones góticas del siglo XVI, en las que se mezclan formas flamígeras con elementos de la tradición islá-



Figura 13. *Fachada del colegio de San Gregorio en Valladolid.*

mica, entre los que destaca la plementería calada en la bóveda de crucería, que tiene su lejano precedente en modelos almorávides.

Al tiempo que en el foco burgalés el gótico se renueva con los Colonia, en Toledo se produce una reactivación arquitectónica. El traslado del arzobispo de Sevilla Juan de Cerezuela a Toledo, en 1434, supone que a partir de esa fecha se reanuden de forma activa las obras de la catedral primada. Hanequin de Bruselas, y con él toda la familia Egas (Antón Martínez de Bruselas y Egas Cueman, y los hijos de este último, Antón y Enrique Egas), son los arquitectos introductores en Toledo de las formas flamencas.

Hanequin de Bruselas debió de llegar a Toledo alrededor 1440. Se le cita por vez primera en las obras de la catedral en 1448, ya como maestro mayor. Con absoluta seguridad es el arquitecto de la capilla funeraria de don Álvaro de Luna, en la catedral, en la que fija un modelo que fue muy divulgado. Realiza la coronación de la torre y la *puerta de los Leones*, junto a Egas Cueman, Enrique Egas y Juan Guas (en calidad de escultor), así como las portadas, capillas y obras suntuarias que ponen fin a la obra gótica de la catedral. Las bóvedas de los pies de la nave central se cerraron en 1493, bajo la dirección de Juan Guas y Enrique Egas, y con el mecenazgo y supervisión del cardenal Pedro González de Mendoza.

En Valladolid, vinculadas al taller de Burgos, se construyen las fachadas denominadas "de tapiz" de las iglesias de San Pablo y del colegio de San Gregorio.

El gótico de los Reyes Católicos

Desde finales del siglo XV y sobre todo en las primeras décadas del siglo XVI, la llegada al trono de los Reyes Católicos y la unidad de las coronas supo-

nen una revolución política y económica, fundamentalmente para Castilla –conquista de Granada, unificación política, descubrimiento y colonización de América–, que permite abordar y desarrollar sustanciales empresas constructivas no solo por parte de la nueva monarquía, que necesita un arte que sea capaz de expresar los nuevos valores de la institución monárquica y la unidad de las coronas, sino también por parte de una alta aristocracia que tiene que construir su propia identidad y su imagen de poder, definiendo su papel dentro de la nueva estructura monárquica. Éste es el estilo que recibió el nombre de *isabelino*, actualmente conocido como *gótico de los Reyes Católicos* (marcado por la impronta de las empresas artísticas reales), que se caracteriza por la complicación infinita de las nervaduras de las bóvedas, la utilización de todo tipo de arcos –el carpanel, el conopial, el escarzano, o el mixtilíneo–, y la abundante decoración de finos labrados. Con los Reyes Católicos el gótico se simplifica en estructura y se consigue una clarificación en las construcciones que permitirá que, como expresión del poder real, se popularice y extienda a toda la Península; además, se renueva en este estilo infinidad de iglesias menores que habían sido construidas, en su inicio, en estilo románico. Podemos hablar de una auténtica oleada constructiva, propiciada por la bonanza económica y el crecimiento demográfico, que produjo la renovación de muchas estructuras que se venían arrastrando desde época altomedieval.

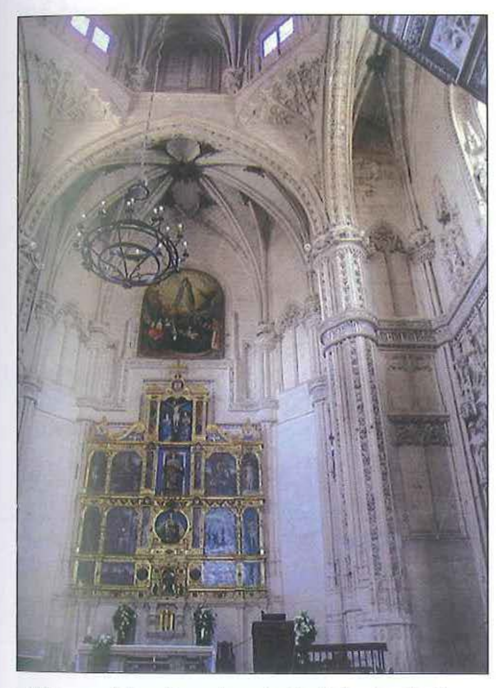


Figura 14a. *Interior de la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo.*



Figura 14b. *Detalle de la decoración interior de San Juan de los Reyes en Toledo.*

La vitalidad del estilo tardogótico en Castilla determina que las últimas construcciones coincidan en el tiempo con las primeras renacentistas, superponiéndose y utilizándose de manera aleatoria. Las dos arquitecturas eran válidas y las dos eran novedosas, puesto que en la reinterpretación del gótico de la época de los Reyes Católicos se entiende que hay un abandono de las formas tradicionales, y se presenta como una expresión del pensamiento humanista, por ello, es imposible entender el Renacimiento español sin este gótico final. Así, en la Castilla del siglo XVI se calificaba al tardogótico como la forma de construir *a lo moderno*, mientras que la arquitectura clasicista del renacimiento italiano era denominada *a la antigua* o *a lo romano*.

Con esta arquitectura *a lo moderno* se busca configurar una imagen distinta de la monarquía, una referencia visual y emblemática del poder, un símbolo de los nuevos tiempos y de la culminación de un proceso histórico secular. El gótico tardío se presenta con un lenguaje versátil y apto para responder a las nuevas necesidades al tiempo que, como sistema arquitectónico ampliamente ensayado y experimentado, no planteaba una ruptura brusca con la tradición, sino un perfeccionamiento del pasado. Pero, al mismo tiempo, supone una revisión profunda y un planteamiento renovador, creando con ello una 'arquitectura oficial'.

Podemos decir que esta forma de arquitectura tiene su origen en la obra que el arquitecto Juan Guas (recordemos, ligado a la familia Egas) realiza en Toledo, a partir de 1476, para los Reyes Católicos, el convento e iglesia de *San Juan*



Figura 15. *Castillo de Manzanares el Real de Juan Guas.*

de los Reyes; de la orden Franciscana, fue construido bajo el patrocinio de la reina Isabel I de Castilla con la intención de convertirlo en mausoleo real, en conmemoración de la batalla de Toro y del nacimiento del príncipe Juan. En este edificio, la exuberante decoración propia del gótico flamígero, obra del escultor Egas Cueman, se utiliza como una fórmula de exaltación de la unión de las Coronas, al tiempo que se combina con una organización de la iglesia reducida en sus elementos y proyecto, a una única nave y una cabecera poligonal. Esta simplificación estructural y espacial de la arquitectura gótica permite el desarrollo de un estilo institucional que represente y legitime a la nueva monarquía. La idea de construir un mausoleo real estaba muy arraigada en la dinastía Trastámara (ya hemos visto a Juan II construyendo su capilla funeraria en la Cartuja de Miraflores). Más tarde, los Reyes Católicos mandaron erigir la capilla Real de Granada, donde fueron enterrados.

Igualmente importante para la expansión de la nueva arquitectura es la obra que Juan Guas realiza para la familia Mendoza. A partir de 1475, el duque del Infantado le encarga la renovación del castillo de Manzanares el Real, en el que se pone en marcha la metamorfosis de los castillos medievales, como estructuras preparadas para la guerra y la defensa, en suntuosas mansiones señoriales en las que la arquitectura fortificada responde a una 'imagen de poder', más que a una necesidad defensiva. En él se funden las formas flamígeras y mudéjares, y en muchos de sus elementos, galería superior y decoración mural, está el precedente de lo que luego (1480-83) ha de desarrollarse ampliamente en el palacio más ostentoso de cuantos se construyeron en España, el *palacio del Infantado* en Guadalajara, muy desfigurado en la actualidad como consecuencia de reformas y destrucciones.

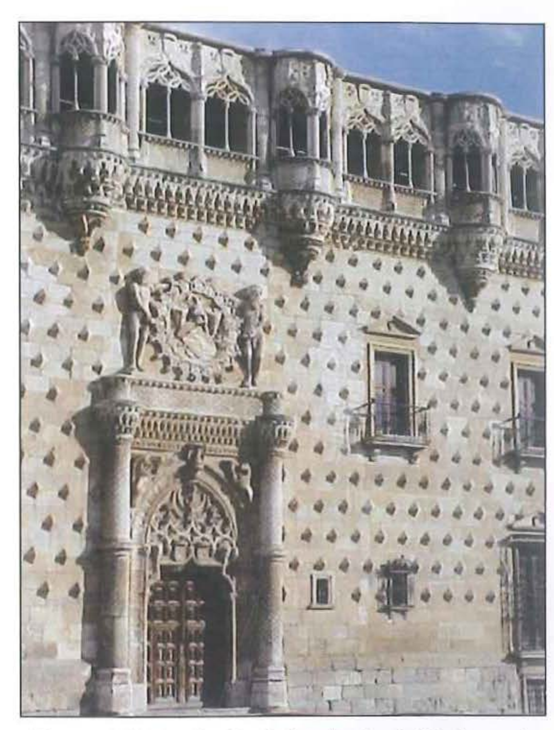


Figura 16. *Fachada del palacio del Infantado en Guadalajara.*

Las novedades de este palacio son numerosas y concluyentes. En primer lugar, con él se abandona de forma definitiva la idea de castillo como residencia señorial, erigiéndose un palacio plenamente ciudadano, inserto en la trama urbana de la ciudad, alejado de toda señal de identidad con la arquitectura fortificada (incluso carece de torres en las esquinas). Esta misma idea la plasma Juan Colonia en la Casa del Cordón de Burgos (recordemos que Mencía de Mendoza, su comitente, era



Figura 17. *Patio del palacio del Infantado en Guadalajara.*

de la misma familia). En segundo lugar, su planta cuadrada, con patio central cuadrado, de idénticas dimensiones a la planta de la plaza delantera que le precedía, nos habla de una preocupación por la simetría, la proporción y la axialidad propia del renacimiento. En tercer lugar, su fachada, con un paramento con cabezas de clavos, una riquísima galería sobre cornisa de mocárabes y una puerta inspirada en los modelos toledanos mudéjares con un gran escudo nobiliario, nos habla de la fusión de las formas del gótico-mudéjar toledano con las flamígeras. En su interior, las arquerías conopiales del patio presentan una riquísima ornamentación. Ya hemos visto que, por estos mismos años, Juan Colonia y su hijo Simón trabajaron activamente para los Condestables en Toledo.

Por otra parte, los hospitales y centros de beneficencia fueron remodelados o se crearon nuevos, con un mayor empeño monumental. Los hospitales dejan de ser simples instituciones adjuntas a comunidades religiosas para constituirse en complejos independientes, construidos en lenguaje tardogótico, siguiendo plantas y modelos traídos de la Italia renacentista. Antón y Enrique Egas trabajan en el hospital de la Santa Cruz de Toledo y en los de Granada y Santiago, y realizan los proyectos de la capilla Real y de la Catedral de Granada. Igualmente, se construyen en este siglo XVI las últimas catedrales góticas; de 1512 es la de Salamanca, y de 1525 la de Segovia, obras de Juan y Rodrigo Gil de Hontañón que combinan estructuras góticas con elementos renacentistas.

En conclusión, este tardogótico, de una riqueza extraordinaria, convive y abre la puerta al renacimiento no sólo en soluciones arquitectónicas, sino en



Figura 18. *Catedral de Segovia.*

tipologías y actitudes artísticas: la estimación de los arquitectos y su estrecho vínculo con sus mecenas, la tipología de hospitales, palacios, etc., y sobre todo, el valor que se otorga a la arquitectura como una imagen distintiva del poder y del estatus centrado en edificios característicos. Las iglesias simplifican su planta –nave única y cabecera poligonal–, lo que permite su amplísima difusión desde modelos mayores a menores: capillas funerarias, tanto de la Corona como de altos miembros de la nobleza (Condestable, Álvaro de Luna, Pedro González de Mendoza,...), hospitales y colegios universitarios. Por otra parte, los encargos realizados por miembros de la alta nobleza, fundamentalmente los Mendoza, renuevan la imagen de la arquitectura fortificada y transforman la residencia señorial en un palacio ciudadano, aportando dos tipologías específicamente nobiliarias; sus empresas arquitectónicas tendrán el distintivo de ser las primeras que importen el renacimiento italiano de manos de su nuevo arquitecto, Lorenzo Vázquez, aunque hay que señalar que este primer renacimiento tuvo un alcance restringido si se compara con los amplios programas góticos llevados a cabo por los Reyes Católicos.

1.5. *El gótico manuelino en Portugal*

El estilo manuelino, en Portugal, presenta características parecidas al gótico isabelino español: un gusto decorativista propio del gótico flamígero, unas



Figura 19. *Torre de Belem en Lisboa.*

estructuras arquitectónicas simplificadas para poder repetirse con facilidad y una mezcla con elementos renacentistas. Desarrollado en Portugal durante el reinado de Manuel I (1495-1521), del que recibe su apelativo, tuvo vigencia tras la muerte de éste. El término *manuelino* fue acuñado por Francisco Adolfo Varnhagen en su *Notícia Histórica e Descriptiva do Mosteiro de Belém* de 1842.

Aunque sus principales manifestaciones fueron arquitectónicas, también se mostraron en escultura y en objetos de artes decorativas. Se caracteriza por una exuberancia de motivos decorativos y por el mantenimiento de las estructuras y espacios góticos. Su peculiaridad estriba en la propia naturaleza del imperio portugués del momento, es decir, mientras en los estilos comentados la exuberancia decorativa se cubre con motivos vegetales, la vocación marinera de Portugal y la fuerte expansión de su imperio ultramarino, determinan que los motivos más utilizados por este estilo deriven de formas marinas y de los aparejos marineros: conchas, corales, olas, anclas, instrumentos náuticos y, principalmente, nudos de cuerda que decoran innumerables elementos arquitectónicos como arcos, florones de las bóvedas, pináculos y lóbulos.

Los principales ejemplos de este estilo son *el monasterio de Batalha*, de finales del siglo XIV, realizado en conmemoración de la *batalla de Aljubarrota*, el magnífico *monasterio de los Jerónimos* de Belem y, muy próxima a él, la *Torre de Belem*. Situada ésta en la desembocadura del río Tajo, era un centro de recaudación de impuestos para la ciudad. Aunque fue proyectada por el arquitecto Francisco de Arruda, a partir de 1521 su ejecución quedó a cargo de Diogo Boitaca, uno de los arquitectos más representativos y activos de la arquitectura *manuelina*. Diogo se había formado en la fábrica del *monasterio de Batalha* y a él se deben también el ilustre *monasterio de Jesús de Setúbal*, así como el proyecto y la ejecución del memorable *Monasterio de los Jerónimos* de Belém.

2. El auge de la arquitectura civil: edificios para la ciudad

El final de la Edad Media se puede identificar por un florecimiento de la vida urbana, con el afianzamiento de nuevas clases profesionales y de corporaciones organizadas de oficios, por el desmantelamiento lento y progresivo de las estructuras feudales antiguas y por la secularización de la cultura, corrientes sociales que habían recorrido un largo camino y que ahora se muestran imparables, lo que trae consigo la intervención de nuevos grupos sociales en el arte y la arquitectura, y la disminución proporcional de la influencia artística del clero –que sigue siendo decisiva–, una monarquía perfectamente afianzada, una nobleza principesca y no feudal, una incipiente burguesía y unos grupos urbanos pujantes.

Esta sociedad civil tendrá un papel cada vez mayor en la definición de las construcciones y, corporativamente, como municipio, una influencia considerable en la composición de los inmuebles religiosos y en el diseño de obras municipales. Todas las instituciones públicas se dotan ahora de valiosos edificios y la arquitectura se convierte en un medio a través del cual se pone de manifiesto la posición que se ocupa en la sociedad, una forma de propaganda y un elemento de poder.



Figura 20. *Lonja de paños de Brujas (Bélgica).*



Figura 21. *Ayuntamiento de Bruselas (Bélgica).*

Las nuevas oligarquías urbanas renuevan por entero la imagen de la ciudad bajomedieval, con ambiciosos encargos de edificios civiles. La catedral ya no será de forma exclusiva el símbolo arquitectónico de la ciudad, palacios aristocráticos y monárquicos, lonjas, ayuntamientos, hospitales, puertas de la muralla, torres, etc., se convierten ahora en imágenes renovadas de los nuevos poderes. Ya hemos visto que en Inglaterra las mejores expresiones del estilo perpendicular son las edificaciones universitarias de Oxford y de Cambridge, sobre todo la capilla del *King's College*. En España, por su parte, ligados a la imagen de poder que quiere transmitir la monarquía, se construirán los hospitales de Toledo, Granada y Santiago, mientras que en Portugal la Torre de Belem es uno de los mejores ejemplos del manuelino. Pero es en aquellos territorios donde las ciudades tienen mayor peso que las monarquías donde la arquitectura civil adquiere su máxima expresión.

En los Países Bajos, donde se ha considerado como la expresión del orgullo ciudadano, presenta su mayor desarrollo y riqueza. Desde el siglo XIII, esta región de Europa había disfrutado de una economía burguesa basada en la producción de lana y paños, unida a tempranas formas de industrialización y capitalismo, lo que permitió el enriquecimiento de comerciantes y capas sociales urbanas.



Figura 22. *Palacio público de Siena*.

La necesidad de autorrepresentación de estas prósperas clases burguesas, con un alto sentido político de autoafirmación y autogobierno, es una de las razones de que en los Países Bajos el tardogótico muestre una particular grandiosidad en sus edificios ciudadanos: ayuntamientos, lonjas, hospitales y otras edificaciones caritativas.

Tres fueron las construcciones que caracterizaron las ciudades flamencas de esta época: las murallas, los *hallen* (lonjas) y los ayuntamientos. Los hallen –depósitos de mercancías, lugar de comercio y de reunión de negocios– se situaban junto a los ayuntamientos, centro político de la ciudad. Estos edificios solían disponerse en dos o tres plantas alargadas, de naves únicas, en

cuyos paramentos se abrían alargados ventanales; la inferior muchas veces presenta pórticos. La decoración es profusa en sus fachadas, cuya horizontalidad y volumen contrasta con la verticalidad de sus torres campanario, que surgen del centro de la fachada, con planta cuadrangular que en los últimos se hace octogonal; habitualmente culminan en agujas caladas. Las torres identifican el contorno urbano y son visibles a largas distancias. Característicos son el ayuntamiento de Brujas, comenzado en 1402, el de Bruselas o el de Lovaina, entre otros muchos.

Como en Flandes, en Italia, la fuerza de las ciudades-estado se manifestó en la preponderancia de las construcciones ciudadanas y fueron altamente representativos los edificios civiles. En la Corona de Aragón, por su parte, lo fueron las lonjas –la lonja de Palma de Mallorca, de Guillermo de Sagrera (1426) o la lonja de Valencia (1482)– , así como los palacios –palacio de la Generalitat de Valencia y palacio de la Generalitat de Barcelona, en el que intervino Marcos Safón–.

Esta arquitectura civil consigue una gran originalidad en Venecia, donde el gótico flamígero se mezcla con elementos orientales y bizantinos. Los palacios venecianos de patricios, mercaderes y navegantes se abren al exterior con pórticos y logias. Sirvan de ejemplo la Ca d'Oro, con doble piso de galerías, o el palacio ducal, en la plaza de San Marcos



Figura 23. *Palacio de los Dux de Venecia*.

BIBLIOGRAFÍA

MARTINDALE, Andrew: *El arte gótico*. Barcelona: Ediciones Destino, 1994.
Visión global de la evolución del estilo en diferentes países europeos. Incluye glosario de términos, cronologías y bibliografía.

TOMAN, Rolf (Ed.): *El Gótico. Arquitectura, Escultura y pintura*. Ullmann: Colonia, 2004.
Obra de gran formato, con una cuidada maquetación y realización. Posee estudios de diferentes especialistas y una extraordinaria colección de fotografías.

YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993.
Obra rigurosa sobre el estilo gótico-tardío que incluye ilustraciones, comentario de obras clave y bibliografía.

Tema 5

LA ESCULTURA GÓTICA

Joaquín Martínez Pino

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. El renacimiento de las ciudades y la consolidación del poder episcopal

Tras un largo periodo de profunda decadencia iniciado con la caída del Imperio Romano, las ciudades del Occidente cristiano observaron un lento pero continuo desarrollo desde mediados del siglo XI. La ciudad medieval es el espacio en el que se dan las transformaciones más importantes desde el punto de vista político, sociológico y económico durante la Plena y Baja Edad Media. Así, la reactivación de la economía, la aparición de corporaciones y

gremios de artesanos o la formación de una nueva clase política –el patriciado urbano–, sólo se entiende en función de un sentimiento comunitario que compartían los habitantes de estos burgos.

Pero la ciudad medieval es también el espacio en el que se materializa un importante cambio en la jerarquía eclesiástica. La reforma emprendida a mediados del siglo XI por Gregorio VII consiguió restablecer la autoridad moral del Papado, sometiendo las comunidades monásticas a la potestad de los obispos de las diócesis. A partir de este momento, la labor desempeñada por los monasterios se transforma. El éxito de la reforma cisterciense no hace sino ilustrar esta nueva asignación de responsabilidades que se establece entre el clero regular y el clero secular. A los primeros competía ahora la reflexión absorta y la oración alejada de cualquier tipo de distracción, incluida la de las imágenes. Se convirtieron en "islotes de perfección" desde los que se proporcionaba al clero secular los frutos de sus meditaciones. Mientras tanto, las diócesis se zambulleron de lleno en la nueva realidad ciudadana, bajo cuya responsabilidad se encontraba la salvación de las almas que poblaban las ciudades. La Catedral, símbolo del renovado poder episcopal, tenía también la responsabilidad de ilustrar y educar al pueblo. Para ello se sirve de la imagen esculpida, siguiendo un cuidado programa teológico ocupando en este trabajo a los mejores talleres del momento.

1.1. *La renovación del lenguaje plástico*

Paralelamente a los fenómenos señalados, Europa conoció un verdadero despertar intelectual. Desde los últimos años del siglo XII se fueron abriendo paso los dos instrumentos de renovación cultural más significativos de este periodo: las escuelas episcopales y las universidades, en el ámbito de las instituciones, y el aristotelismo en la esfera intelectual.

La irrupción del aristotelismo, la recuperación de la dialéctica y la aparición del método escolástico, supusieron un importante avance en el pensamiento teológico. La razón humana se revaloriza como instrumento capaz de explorar el universo y tratar de descubrir en él el proyecto rector de Dios, toda vez que la reflexión teológica se centra ahora en la naturaleza humana de Cristo. En el ámbito de la imagen, esto significó un alejamiento de aquella idea románica por la cual todo lo que afectaba a la materia era malo. La escultura se propuso desde entonces ofrecer figuras convincentes que los fieles pudiesen identificar por sus vestiduras o atributos; pero sobre todo, se propuso dotar a la piedra de vida. Por eso asistimos durante estos siglos a un progresivo naturalismo que tiende a la individualización de los rostros y a la búsqueda de actitudes y gestos cada vez más realistas. Las figuras ganan en expresividad, sienten y reflejan esos sentimientos, volviéndose en definitiva más humanas.

2. La escultura gótica de los siglos XII y XIII

2.1. *Escultura gótica en Francia*

Los orígenes de la escultura gótica: Saint Denis, Chartres y París

Paradójicamente, la aparición del gótico no se produce en una catedral, sino en una iglesia abacial. La abadía de Saint-Denis ocupaba un lugar privilegiado en la historia de la monarquía francesa. En esta sede, que conservaba las reliquias de San Dionisio, habían sido consagrados tanto Carlomagno como su padre, Pipino. Era también el lugar de enterramiento de Carlos Martel, de Pipino y de Carlos el Calvo. Todos ellos la habían dotado de ofrendas y reliquias entre las que destacaban los Clavos y la Corona de la Pasión de Cristo, objetos que se creían depositados por el propio Carlomagno tras su peregrinación a Jerusalén. Por eso la dinastía de los Capetos, que creció proclamándose heredera del imperio carolingio, convirtió Saint-Denis en el santuario nacional de Francia.

La renovación del templo emprendida por el abad Suger constituye el eslabón esencial para los orígenes de la escultura gótica. Su portada central representa el tema del *Juicio Final*. En ella un *Cristo Juez* aparece sentado delante de la Cruz, con los brazos extendidos, ordenando la composición. A ambos lados de su cabeza los ángeles portan los instrumentos de su pasión, mientras que los apóstoles se disponen en grupos de seis en un friso intermedio. A los pies de Cristo aparecen las figuras de los muertos que salen de sus tumbas; las arquivoltas están ocupadas por las figuras de *los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis*, que siguen ahora el sentido del arco –una fórmula que acabó imponiéndose en contraposición a la radial, propia del románico–. Las jambas estaban ocupadas por *las vírgenes prudentes y las vírgenes necias*, mientras que los batientes de las puertas presentaban escenas de *la Pasión* y una estatua de San Dionisio ocupaba el parteluz.

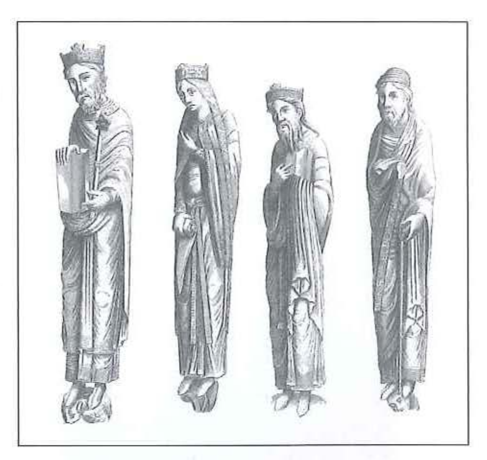


Figura 1. *Estatuas columna de la fachada occidental de Saint-Denis. Grabados realizados por Mountfaucon, 1729.*

La similitud iconográfica no esconde, sin embargo, profundas diferencias de tratamiento entre esta portada y otras contemporáneas. Frente a la sensación de confusión y terror que caracterizaba a las portadas cluniacenses, aquí se impone una tendencia a la claridad y simplificación, a una contemplación serena y tranquila. Por otra parte, los destrozos acontecidos durante el siglo XVIII y las restauraciones no siempre afortunadas del

siglo XIX, nos han privado de la novedad esencial de estas portadas: las estatuas-columnas. Estas figuras, que conocemos relativamente bien gracias a los grabados realizados por Montfaucon en 1729, representaban a profetas y a reyes y reinas del antiguo testamento, en un programa iconográfico destinado a entroncar esta realeza antigua con la contemporánea, sacralizando y legitimando el poder monárquico (fig. 1).

La conocida como *Portada Real* de Chartres (fig. 2) es el segundo monumento esencial de esta etapa de formación de la escultura gótica. Las tres portadas occidentales de esta catedral se ejecutan entre los años de 1145 y 1155 y apenas se vieron alteradas en la construcción del nuevo templo tras el incendio de 1194. En el tímpano central volvemos a encontrar *la parusía*, la venida de Cristo al final de los tiempos para el *Juicio Final*. Cristo aparece dentro de la mandorla, flanqueado por el *tetramorfos*, con los apóstoles ocupando el espacio del dintel y los *veinticuatro Ancianos del Apocalipsis* en las arquivoltas. Las tres portadas exhiben estatuas-columna en las jambas, que representan a reyes, reinas y patriarcas de la antigüedad. Las figuras de la portada central ejemplifican perfectamente la hierática elegancia que caracteriza a estas imágenes. Están ataviadas con ropajes cortesanos que caen en finos y marcados pliegues, en las que se atisba una individualización y expresión que se aviva progresivamente a lo largo del siglo. Son esculturas talladas en la misma piedra que las columnas, que se funden con el rígido esquema de columnas y arquivoltas, ilustrando una integración total entre arquitectura y escultura. Por ello, para autores como Von Simson, lo que subyace a este orden sereno y noble de las estatuas es un ordenamiento geométrico de la fachada que el autor de Chartres hace transparente en su composición, y que estaría vinculado en última instancia a la escuela cate-

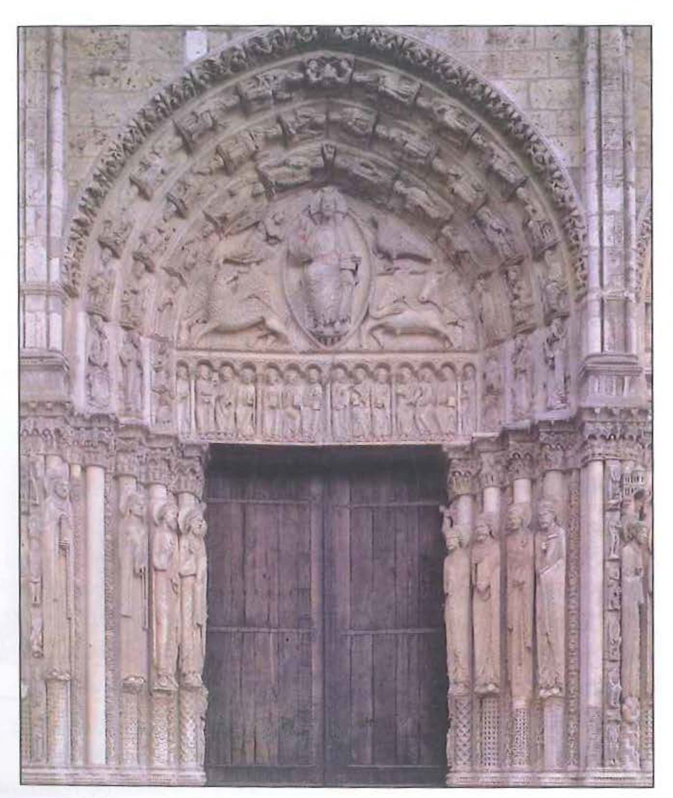


Figura 2. Portada Real. *Catedral de Chartres.*

dralicia de esta ciudad, cuya visión platónica del universo otorgaba a la geometría y a la matemática la capacidad de trasmitir a los sentidos la visión divina a la que se dedica la fachada. Nos enfrentamos, por tanto, a una forma de afrontar la escultura que entra en abierta confrontación con la románica. De un mundo dominado por la fantasía, con esas imágenes monstruosas contra las que clamaba San Bernardo, pasamos ahora a un mundo dominado por la teología, a un orden universal basado en la fe y la razón.

A partir de entonces, la escultura gótica francesa se caracteriza por fusionarse íntimamente con la arquitectura, cumpliendo una función que se aleja de lo meramente decorativo. En las fachadas, la escultura contribuye a subrayar la división entre pisos, a aligerar la potente presencia de los contrafuertes con su ubicación en los derrames. Invade también las zonas altas, apareciendo en gabletes, galerías, rosetones o contrafuertes, siempre dentro de sistema unitario que responde a una narrativa preconcebida.

La portada meridional de Notre-Dame de París constituye el tercer gran ejemplo de la etapa de formación de la escultura gótica. Conocida como *Portada de Santa Ana,* (fig. 3) está fechada entre 1140 y 1150 y fue realizada para el edificio anterior a la fábrica actual, ubicándose en el brazo sur en torno a 1210. En el tímpano aparece la virgen con el niño, bajo un dosel de reminiscencias románicas. A sus lados aparecen ángeles, junto a las figuras de un obispo y un monarca. En el friso intermedio encontramos a *Isaías, la Anunciación* y *la Visitación*, seguidas de *la Natividad, la Anunciación a los pastores, Herodes* y, finalmente, *los Reyes Magos*. Más problemático es el friso inferior, objeto de numerosos añadidos y transformaciones iconográficas durante el siglo XIII, momento en el que esta original portada mariana se convierte en *Portada de Santa Ana*.

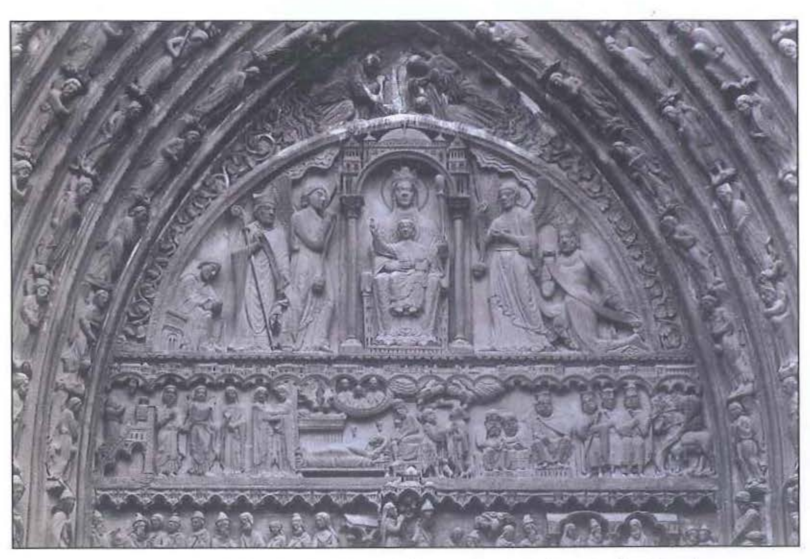


Figura 3. Portada de Santa Ana. *Notre-Dame de París*.

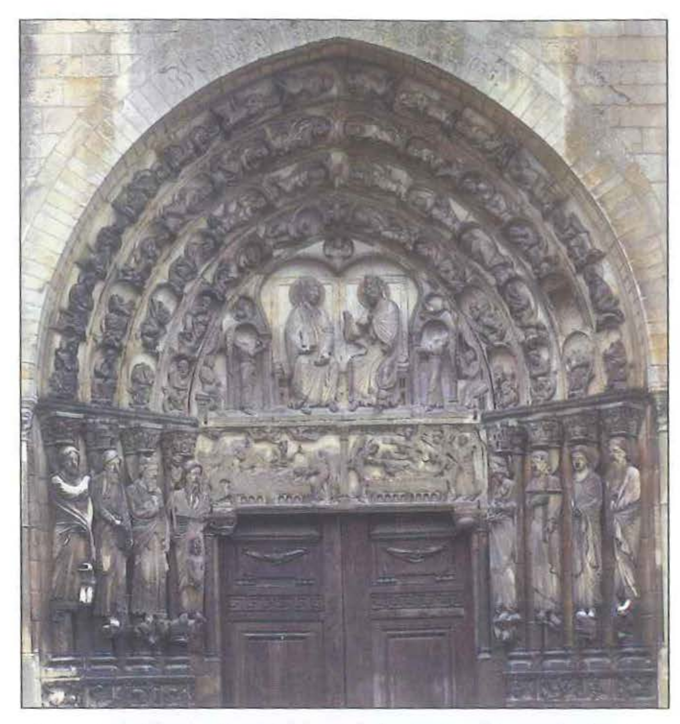


Figura 4. *Fachada occidental de Notre-Dame de Senlis.*

Las portadas analizadas avanzan una importante transformación iconográfica. Apoyado por los discursos y escritos de personajes como Pedro Abelardo o Bernardo de Claraval, durante el siglo XII el culto a la Virgen María se acrecienta de modo espectacular, dando lugar a la creación de un modelo iconográfico enteramente construido en torno a esta figura. La portada de la fachada occidental de la catedral de Notre-Dame de Senlis, (fig. 4) construida hacia el año 1170, presenta por primera vez plenamente consumado el tema de la *Virgen Coronada*. En el tímpano, la figura de la virgen abandona su tradicional disposición como *sedes sapientae* para ubicarse en un trono al mismo nivel que Cristo. Ambas figuras se enmarcan en una arcada que recuerda la "M" uncial, en la que la Virgen se asimila simbólicamente con la *Ecclesia*. En el friso inferior, muy deteriorado, se representa, a la izquierda, *la muerte y el Tránsito de la Virgen*; mientras que en la derecha encontramos *la resurrección de María*. Estilísticamente, Senlis se aparta de las formas demasiado verticales precedentes e introduce un nuevo dinamismo. En ellas el movimiento se acentúa mediante pliegues que se adhieren al cuerpo en un complejo juego de curvas y contracurvas que conducen a las figuras a escapar de su marco.

La escultura gótica del siglo XIII. Las grandes portadas: Amiens y Reims

El cambio de siglo se inaugura con una renovación estilística que ha recibido tradicionalmente el nombre de *Estilo 1200*. Este estilo de transición se caracteriza por la recuperación de las formas de la antigüedad clásica y por una tendencia a la monumentalidad.

Curiosamente, el mejor ejemplo lo constituye la obra de un orfebre, Nicolás de Verdún, cuyo trabajo se desarrolla entre los valles del Rin y del Mosa.

Tanto en el *Relicario de Ntra. Sra. De Tournai* (1205), como en el *Relicario de los Reyes Magos* de la Catedral de Colonia, que se le atribuye, encontramos algunas de las figuras más clásicas de toda la Edad Media. Esta tradición, que había sido revitalizada a través de las influencias bizantinas, se observa perfectamente en el tratamiento de los volúmenes en alto relieve, así como en el modelado del cuerpo y en los ropajes, cuyos pliegues recuerdan los paños húmedos griegos o las togas de los dignatarios romanos.

En la escultura monumental, las catedrales de Laon y de Sens ilustran este cambio de tendencia. Sus portadas se caracterizan por una mayor animación y humanización de las figuras, toda vez que la idea de lo divino no deja de subrayarse a través de una expresión monumental. Así, en Sens las dovelas de la portada central de la fachada occidental, fechadas entre 1185 y 1205, muestran un tratamiento más fluido de los ropajes mediante el uso de líneas curvadas que se separan de la severidad característica del gótico inicial.

La reconstrucción de la fachada occidental de Notre-Dame de París (fig. 5) es fundamental para comprender el cambio que se produce en este tránsito de siglo. Comenzada en torno a 1201, la portada central es ocupada por el *Juicio Final*. En el registro superior del tímpano se sitúa un *Cristo en Majestad* que levanta las manos mostrando las llagas, acompañado por ángeles con los instrumentos de la pasión; la escena se cierra con las figuras arrodilladas de la Virgen y San Juan. Los registros inferiores están ocupados por el *peso de las almas* y por *la resurrección de los muertos*, si bien este último sería reconstruido en el siglo XIX. Iconográficamente, lo que destaca en el conjunto es la transformación de la figura de Cristo, que abandona el carácter de Juez que infunde temor para subrayar su misión redentora. Formalmente, la claridad con la que se ordenan los registros y las figuras demuestran la importancia de las investigaciones realizadas en torno a la antigüedad, y que conducirán a las estatuas de corte clásico de Reims.

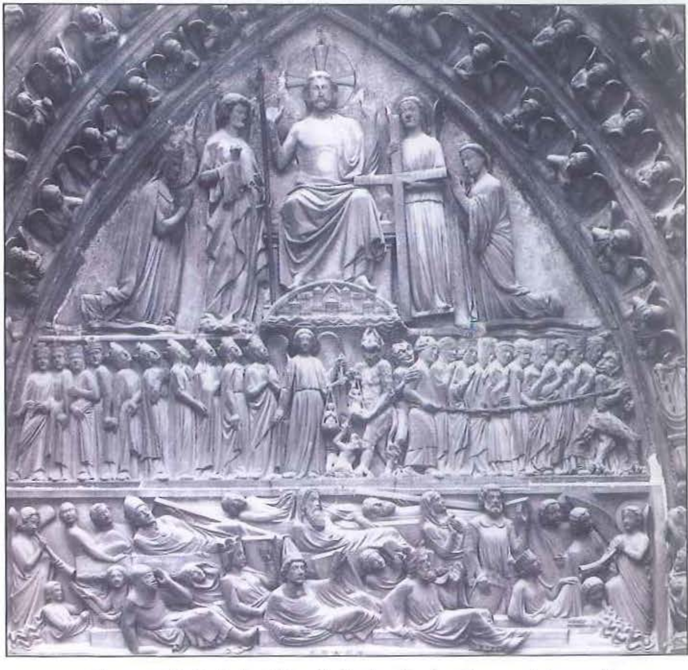


Figura 5. Juicio Final *de la fachada occidental de Notre-Dame de París*.

La catedral de Notre-Dame de Amiens, construida entre 1220 y 1288, es uno de los edificios cumbre del gótico francés. Su fachada occidental, coronada por dos torres y un rosetón, se caracteriza por la profunda unidad que le proporciona el uso de la escultura. En la parte alta, una galería de reyes recorre sin interrupción las tres calles, mientras que en la parte baja los relieves cuadrilobulados y las esculturas unifican las portadas al nivel del basamento y las jambas. La portada central está dedicada nuevamente al *Juicio Final*. En las jambas se sitúan los apóstoles y en el parteluz encontramos a un Cristo bendiciendo –conocido como *Beau Dieu, Cristo Bello*–. La portada derecha está dedicada a la *Virgen Coronada*, mientras que la izquierda se consagra a la figura de San Fermín, primer obispo de la diócesis cuya historia se narra en el tímpano.



Figura 6. Virgen Dorada. *Fachada sur de Notre-Dame de Amiens*.

Sin embargo, es en el brazo sur del crucero donde se ubica una de las figuras más celebradas de la escultura gótica: la *Virgen Dorada* (fig. 6). Esta portada meridional está dedicada a la vida de San Honorato, otro obispo de Amiens, y se fecha, al igual que la portada occidental, entre los años de 1235 y 1245. En el dintel destaca la escena de *la despedida de los discípulos*, que aparecen conversando animosamente de dos en dos vistiendo ropas de viaje. La conocida como *Virgen Dorada* ocupa el parteluz. Se trata de una figura de porte clásico, que sujeta en su brazo izquierdo al Niño y que se que gira para contemplarlo. Su pierna izquierda se adelanta elevando la cadera e inclinando el tronco hacia la derecha en un intento de romper con el hieratismo y dotar de movimiento a la figura. Se trata por tanto de una recuperación del *contraposto* clásico que se extiende con gran éxito durante el siglo XIII. Sin embargo, esta figura participa de una corriente que a partir de los años cuarenta tiende a utilizar un canon más alargado y a liberar a los ropajes de de las formas del cuerpo, toda vez que inciden en la individualización de los rostros, tal y como observamos en la expresión de la virgen, cuya sonrisa de dulce ternura transmite una relación entre madre e hijo plena de humanidad.

En 1210, tras un incendio que asoló la antigua fábrica, el arzobispado de la catedral de Reims puso en marcha un proyecto de reconstrucción que tuvo que ser interrumpido en numerosas ocasiones. La importancia de esta catedral derivaba nuevamente de la estrecha relación que mantenía con el poder monárquico, al ser sede de las ceremonias de coro-

nación. La fachada occidental se construyó entre 1255 y 1275. En ella asistimos al desbordamiento de la escultura que invade prácticamente toda la obra. La zona alta está ocupada por una galería de reyes, donde los personajes del antiguo testamento se presentan en íntima simbiosis con los antepasados de la monarquía francesa. Los contrafuertes y tabernáculos se destinan a acoger esculturas, y en las portadas las escenas abandonan el lugar del tímpano, ahora calado mediante rosetones y tracerías, para situarse en los gabletes.

La portada central se dedica a la *Coronación de la Virgen*. En ella, una estatua de la Virgen con el Niño ocupa el parteluz, mientras en las jambas se presentan escenas de la *infancia de Jesús y de la vida de María*. Este último ciclo es, probablemente, el más famoso de la escultura gótica y está compuesto por las escenas de *la Anunciación* y de *la Visitación* (fig. 7). Más allá de controversias sobre la datación de cada una de las escenas –para George Duby, el grupo de la Visitación podría haberse realizado entre 1240 y 1245, fecha en la que la fachada estaría ya proyectada– lo que queda claro de un análisis estilístico es la diferencia de talleres o maestros entre estos dos grupos. *La Visitación*, con las figuras de María e Isabel, está considerada el punto culminante de la recuperación de la escultura clásica en la época medieval. Ambas figuras presentan un fuerte contraposto, los ropajes caen en profundos pliegues y, a pesar de estar adosadas a las columnas, abandonan la sensación de ser parte del elemento sustentante. Por su parte, el grupo de *la Anunciación* se vincula formalmente con la escultura de Amiens, e incluso se considera que pudiese deberse al mismo maestro. Datado entre 1252 y 1275, presenta un movimiento mucho más contenido, enfatizando su relación con el elemento arquitectónico a través de una mayor verticalidad y unos ropajes de pliegues rectos y poco profundos. Por su parte, la expresión sonriente del ángel no puede sino recordarnos a la *Virgen Dorada* amiense.

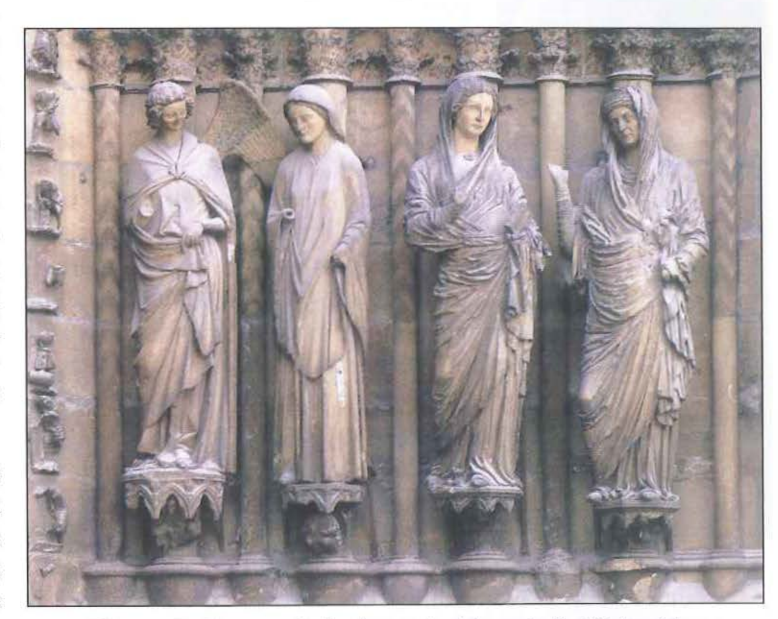


Figura 7. *Grupos de la* Anunciación *y de la* Visitación. *Portada occidental de Reims.*

En el Museo de Cluny se conserva la figura de un *Adan* desnudo, procedente del crucero sur de Notre-Dame de París. Se trata de una esta-

tua en bulto redondo destinada a ocupar una hornacina y que formaba grupo con una *Eva*. Realizada probablemente después de 1260, refleja la profundización en el estudio anatómico del cuerpo humano y en las posibilidades del movimiento (fig. 8).



Figura 8. *Adam*. *Museo de Cluny*.

2.2. *La difusión del gótico en el Imperio. Los modelos de Estrasburgo y Bamberg*

No fue hasta bien entrado el siglo XIII cuando se produce en el Imperio la asimilación de las formas góticas provenientes de Francia. Y en concreto, es en la Catedral de Estrasburgo donde se asiste a un cambio radical. Con él se abandonaba una fuerte tradición románica que se mezclaba con un bizantinismo latente y con tradiciones otonianas. En este sentido, debemos reconocer nuevamente la importancia de orfebres como Nicolás de Verdún, que posibilitaron la introducción en los territorios del Imperio del nuevo estilo monumental francés iniciado en Sens.

Una de las peculiaridades que caracterizó la escultura gótica del Imperio fue su mayor autonomía respecto al elemento arquitectónico, y en particular en relación a las fachadas. Como consecuencia, nos encontramos con portadas en las que los programas escultóricos se reducen de forma drástica, mientras que en los espacios interiores su presencia se incrementa, ocupando nuevos espacios como los canceles del coro. Uno de los ejemplos más tempranos es la Cruz Triunfal de la catedral de Halberstadt. El conjunto constituye uno de los modelos más representativos del primer gótico en Alemania, donde las figuras, talladas en madera, evidencian pervivencias románicas junto a elementos del nuevo estilo.

Durante el siglo XIII la catedral de Estrasburgo se convirtió en uno de los focos artísticos de mayor relevancia por su apertura a las novedades provenientes de Francia. El brazo meridional, levantado entre 1210 y 1225 y decorado en torno a 1235, presenta una fachada de doble portada dedicada a la Virgen, muy alterada tras las restauraciones del siglo XIX. Tan sólo los tímpanos y las figuras exteriores de la *Sinagoga y la Iglesia* parecen hoy originales. Todas estas figuras, así como las del conocido *Pilar de los Ángeles,* ubicado en el interior de esta nave del crucero, responden a un mismo estilo y se asignan a un mismo maestro. El tímpano izquierdo acoge la escena del *Tránsito* o *Dormición de María*, mientras que en el derecho se observa *la Coronación*. En

ellos destaca el tratamiento de los cuerpos mediante vestidos de múltiples pliegues finos y la gran expresividad de los personajes.

Muy significativas son las figuras de la *Iglesia* y la *Sinagoga* que enmarcaban las portadas. La *Iglesia* es representada por una mujer erguida, de porte majestuoso, que sostiene el Cáliz en su mano izquierda y que se apoya en el báculo de la Cruz. Su mirada, firme pero conciliadora, se dirige hacia el extremo opuesto, en el que una joven de ojos vendados encarna a la *Sinagoga* en el momento en que se reconoce vencida por su opositora; en su mano derecha sujeta el cayado roto, mientras que de la izquierda parecen deslizarse al suelo las tablas de Moisés, la Antigua Ley que da paso y reconoce a la Nueva Ley.

Por su parte, el *Pilar de los Ángeles* (fig. 9) se compone de doce esculturas dispuestas en tres registros, ocupando en sus cuatro lados las columnas menores del pilar. Su iconografía remite al *Juicio Final* y presenta, en el registro inferior, a *los cuatro evangelistas*; en el intermedio, *ángeles con trompetas*; y en el superior, un *Cristo en Majestad* junto a ángeles que portan los instrumentos de su pasión. Todas las figuras del conjunto, así como las exteriores, responden a un mismo modelo. Son altas y delgadas, con un movimiento perfectamente acompañado por los ropajes finos y sedosos, cuya caída permite observar la anatomía del cuerpo.

La catedral de Bamberg es el segundo de los grandes focos alemanes y reúne, probablemente, el conjunto de esculturas más importante del siglo XIII en los países septentrionales. Su programa estatuario está fechado entre los años veinte y 1237, año de consagración de la catedral. En él identificamos la participación de dos talleres o escuelas: una arcaizante, apegada a la tradición románica, que caracteriza a las portadas de *Adán* y de la *Gracia*; y una segunda mucho más cercana a los modelos franceses, en particular a Reims. Éste es el caso de la *Portada del Príncipe*, correspondiente a la fachada septentrional, donde se representa el *Juicio Final*. Todos los personajes de la escena aparecen situados en un mismo plano. Cristo, en el centro, levanta las manos enseñando sus llagas. A su lado, un grupo de ángeles portan los instrumentos de la pasión. Las figuras de María y San Juan aparecen arrodilladas en actitud intercesora y, entre ellas, dos resucitados salen sonrientes de sus sepulcros para ser juzgados. La escena se completa con los grupos de *los bienaventurados*, a la derecha de Cristo, y de *los condenados*, a su izquierda. Todas las figuras destacan por la gran expresividad de sus rostros y gestos y por su composición de marcado carácter teatral.



Figura 9. Pilar de los Ángeles. *Interior catedral de Estrasburgo.*

A ambos lados de esta portada se encontraban las estatuas, hoy trasladadas al interior de la catedral, de la *Iglesia* y la *Sinagoga* (fig. 10), personificando nuevamente el cristianismo triunfante frente al judaísmo superado. Nuevamente la *Iglesia* se representa como una mujer fría y señorial, en contraposición a la *Sinagoga*, cuyas formas femeninas emergen tras un ceñido vestido casi transparente.

En la catedral de Bamberg se encuentra también una de las figuras más carismáticas de este periodo, conocida como *El caballero* o *El Jinete*. Su ubicación aislada en uno de los pilares de la nave nos impide saber hoy día si formaba parte de algún conjunto dedicado a *la Epifanía* o si, por el contrario, se trata de la representación de un personaje célebre –algunos autores la identifican como Conrado III–. En cualquier caso, esta figura anónima constituye el primer ejemplo conocido de escultura ecuestre desde época romana.

La autonomía espacial y la independencia arquitectónica que caracteriza la escultura del Imperio tiene en las esculturas de la catedral de Naumburgo uno de sus mayores exponentes. El conjunto de doce figuras –se piensa que representaban a los doce fundadores–, entre las que destacan las de *Uta y Eckerhard*, (fig. 11) sorprende por su impresionante fidelidad y expresividad. Son esta-



Figura 10. Iglesia y Sinagoga *de la Catedral de Bamberg*.



Figura 11. *Grupo de* Uta y Eckerhard. *Catedral de Naumburgo*.

tuas robustas y pesadas, de volúmenes firmes y rasgos realistas, que nos remiten a una estética alejada de las corrientes francesas.

2.3. *La asimilación de los modelos franceses en España. Burgos y León*

El estudio de la escultura gótica en el actual territorio español nos revela importantes desigualdades derivadas de la especial situación política del momento. Así, junto a la dominación musulmana de buena parte del territorio, se hacen evidentes las diferencias existentes entre los reinos de Aragón y de Castilla. En este sentido, Aragón se caracterizará durante el siglo XIII por una menor permeabilidad a las influencias del norte, mientras que Castilla se erige como principal centro político y protagonista, a su vez, de los cambios formales que acontecen con la entrada de maestros y talleres vinculados a Amiens y Reims.

La Catedral de Burgos ejemplifica perfectamente esta asunción de modelos franceses. Levantada entre 1221 y 1260 bajo el impulso del Obispo Mauricio, sus grandes conjuntos esculpidos se sitúan en la zona del crucero. Entre 1235 y 1240 se fecha la portada sur, conocida como *Portada del Sarmental* (fig. 12). Su iconografía responde al *Juicio Final*, con *Cristo en Majestad*

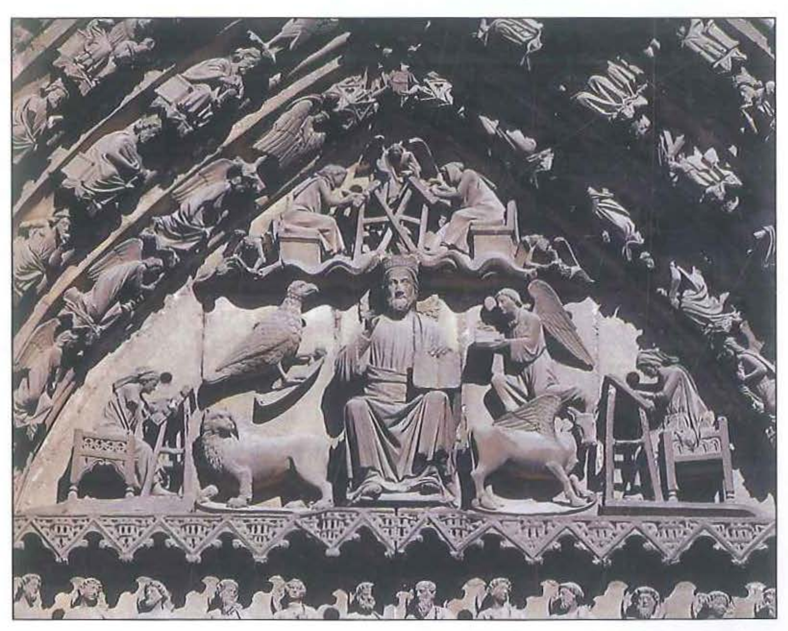


Figura 12. Portada del Sarmental. *Fachada sur de la Catedral de Burgos*.

rodeado de los evangelistas. Éstos están presentes en una imagen doble: mediante los símbolos del *Tetramorfos*, por una parte, y representados como figuras trabajando en sus pupitres, por la otra. En el dintel aparecen *los Apóstoles* y en las arquivoltas los *Ancianos del Apocalipsis*. Todos los especialistas señalan la vinculación formal de este tímpano con la escultura de la Catedral de Amiens, y en particular con su portada occidental. La relación del *Pantocrátor* burgalés con el *"Beau Dieu"* es evidente, por lo que es comúnmente aceptada la procedencia amiense de su autor. Un segundo *Juicio Final* se observa en la fachada meridional de este crucero, en la conocida como *Portada de la Coronería*, cuyos derrames recogen las figuras de *los Apóstoles*. Las ampliaciones llevadas a cabo durante la década de 1260 denotan un interés por ligar esta catedral a la corona castellana que, paradójicamente, contrasta con la perdida de relevancia política de la diócesis a partir de la reconquista de Sevilla. Consecuencia de esta actitud son las galerías de reyes de las fachadas norte y sur, la portada que desde el crucero sur da acceso al claustro, o las estatuas de reyes y obispos que jalonan cada uno de los nichos del claustro.

Las experiencias burgalesas están presentes también en el conjunto mejor conservado de la estatuaria gótica en España, el de la Catedral de León (fig. 13), fechado entre 1260 y los últimos años del siglo. Su fachada occidental dispone tres portadas dedicadas, de norte a sur, a *la infancia de Cristo* y a escenas de *la vida de la Virgen*, al *Juicio Final* y a *la Coronación de la Virgen*. La vinculación con la *Puerta de la Coronería* se hace evidente en la figura de María ubicada en el mainel –conocida como *Virgen Blanca*–, cuyo autor habría trabajado en la mencionada fábrica. En un estilo cercano, el "maestro del Juicio Final" completó el programa iconográfico de esta portada. El tímpano está dedicado a *Cristo en Majestad*, entre ángeles con los instrumentos de la pasión y las figuras de María y de Juan; mientras que el dintel recoge una de las representaciones más originales y elegantes de *los bienaventurados y los condenados*.

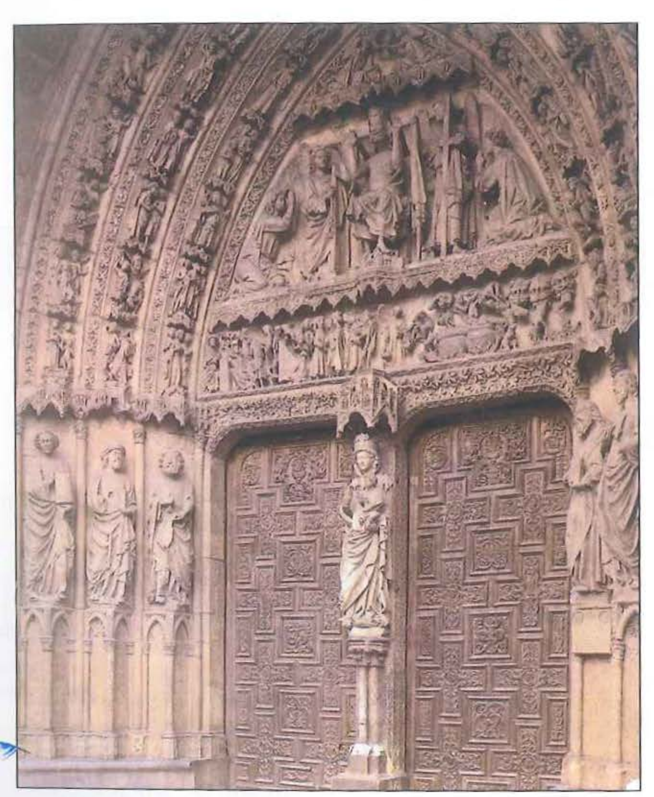


Figura 13. *Fachada occidental de la catedral de León.*

3. Clasicismo y originalidad del gótico en Italia

El estudio de la escultura gótica italiana revela una serie de influencias y pervivencias que determinaron en gran medida el proceso de absorción de las formas góticas provenientes de l'Île de France. Así, a la inicial persistencia de los modelos románicos vendrían a sumarse las influencias derivadas del contacto con Oriente y con Bizancio. A esto habría que añadir un interés por la recuperación de las raíces de la antigüedad clásica que es en gran medida fruto de la voluntad política del Emperador Federico II, entre cuyos territorios se contaban el Norte y el Sur de la península. Todo ello determina que la escultura en Italia presente una gran independencia respecto a los modelos franceses, que se hace evidente en el rechazo a la configuración de las portadas mediante estatuas columnas y arquivoltas y en la mayor autonomía de la escultura respecto a la arquitectura.

Tras Benedeto Antelami, que marcó en gran medida el tránsito del románico a un humanismo gótico, el primer gran artista conocido fué Nicola Pisano. Su etapa de formación tuvo lugar muy probablemente en el sur de Italia, completada con estancias en Toscana y con viajes al norte de Francia. Participaba, por lo tanto, plenamente del espíritu de recuperación de la antigüedad a través del lenguaje gótico impulsado por Federico II.

El *Púlpito del Baptisterio de Pisa* (fig. 14) está fechado en 1260. De forma hexagonal, se alza sobre seis columnas externas y una columna central. Tres de las columnas se apoyan sobre leones, mientras que la central lo hace sobre una basa con figuras humanas y animales. Sobre los capiteles, arcos de medio punto acogen otros trilobulados; en las enjutas aparecen profetas y evangelistas, y en las esquinas estatuillas con las *virtudes cardinales y San Juan Bautista*. En la zona superior, separadas por haces de columnillas, encontramos los panales con las escenas de la *Anunciación, Natividad, Epifanía, Presentación en el Templo, Crucifixión y Juicio Final*. La decoración de estos púlpitos entronca con la tradición franciscana de exhibir paneles con imágenes, mientras que el lenguaje formal recuerda inevitablemente a los sarcófagos de la antigüedad tardía.

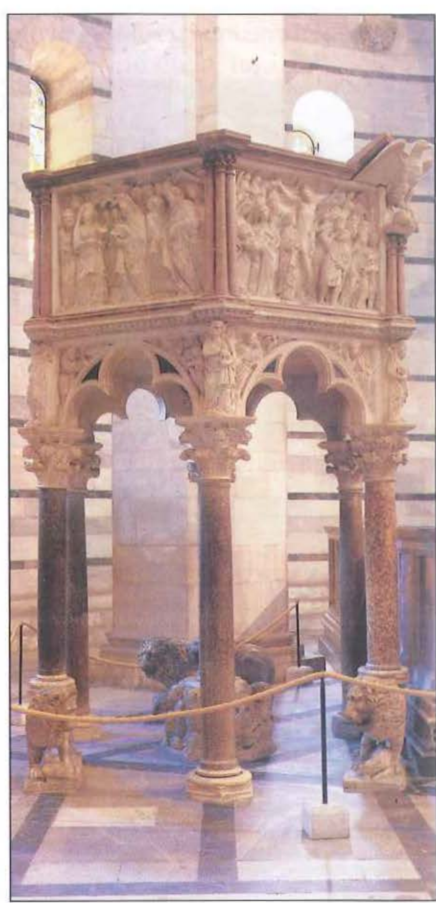


Figura 14. *Púlpito del Baptisterio de Pisa. Nicola Pisano.*

Nicola Pisano trabajó pocos años después en otro púlpito, destinado a la *Catedral de Siena*. En él contó con la colaboración de su hijo Giovanni Pisano y de Arnolfo di Cambio. Esta pieza, de características muy similares a la anterior, nos permite sin embargo reconocer un mayor predominio de las formas góticas en los pliegues de los mantos y en la estructura de los rostros.

Este progresivo acercamiento a la expresión gótica se hace evidente en la obra de Giovanni Pisano, cuyos paneles realizados para el *púlpito de San Andrés de Pistoia* revelan un interés por la representación de movimientos y sombras violentas, así como de expresiones dramáticas que nos permiten reconocer la superposición de la cultura germánica de Bamberg a los sarcófagos romanos. El éxito obtenido le permitió hacerse con el encargo de un nuevo púlpito para la catedral de Pisa en 1302.

La actividad artística de Arnolfo di Cambio se vincula también al taller de Nicola Pisano, de quien fue ayudante. De su producción destacan las obras funerarias realizadas a partir de 1277, fecha en la que entra al servicio de Carlos de Anjou en Roma, siendo uno de los protagonistas de la definición del tipo de sepulcro mural que se generaliza a finales del siglo XIII. La más célebre es la *Tumba del Cardenal de Braye* (fig. 15), fallecido en 1282. La figura del difunto está dispuesta sobre el sepulcro, dentro de una especie de tabernáculo en el que, sin duda, lo más original son las figuras que se disponen a abrir, o cerrar, las cortinas.

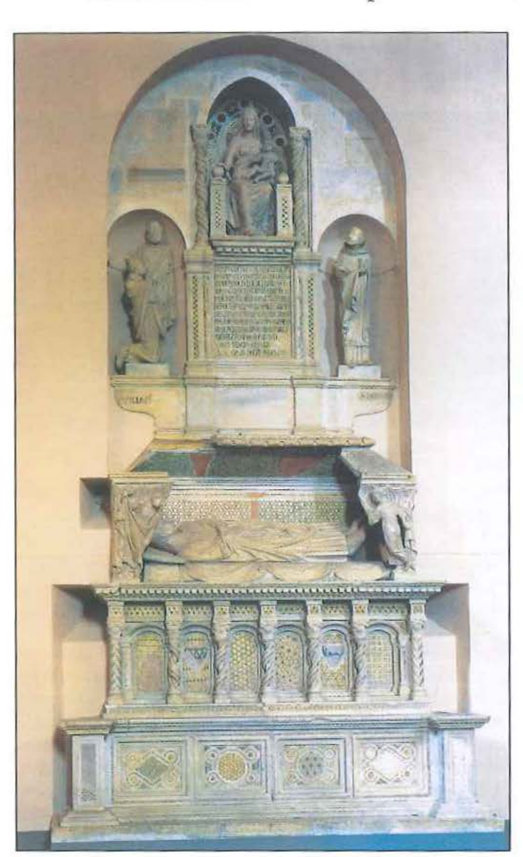


Figura 15. *Tumba del Cardenal de Braye. Arnolfo di Cambio.*

Durante el primer cuarto del siglo XIV podemos destacar la obra de Tino Camaino y de Lorenzo Maitani. Al primero, formado en la obra de la catedral de Pisa con Nicola Pisano, se debe la *Tumba de Enrique II* (1315) y la *Tumba del Obispo Antonio d'Orso* en la Catedral de Florencia (1321). Su estilo se caracteriza por un lenguaje expresionista en el que se acude a menudo al *non finito*. El segundo tuvo un papel preponderante en el diseño y dirección de la fachada de la catedral de Orvieto (1310-1330), participando directamente en la realización de algunos de los relieves de la parte baja.

Andrea Pisano ocupa un lugar destacado en la escultura del *Trecento* italiano. Desde 1330 trabajó en la obra de la cate-

dral florentina, primero como escultor de las primeras puertas de bronce del Baptisterio, y desde 1340 como director de obras del Campanile, sustituyendo a Giotto. En las *puertas del Baptisterio*, Andrea demuestra su conocimiento de la escultura francesa, que conjuga perfectamente con la tradición italiana y con elementos extraídos de la pintura contemporánea. Cada uno de los batientes presenta catorce escenas de *la vida de Juan Bautista*, inscritas cada una de ellas en un marco cuatrilobulado, de amplia tradición en las catedrales francesas. En el interior, las figuras se despliegan en un juego de bajos y altos relieves que desvelan un profundo conocimiento de las investigaciones espaciales de Giotto.

4. La escultura gótica de los siglos XIV y XV: Escultura exenta y espíritu cortés

El periodo comprendido entre los siglos XIV y XV es, sin duda, uno de los más brillantes de la escultura europea occidental. Durante estos años observamos cómo tendencias que se habían anunciado durante los años precedentes apararen ahora plenamente consolidadas. Entre ellas, la más evidente fue la independencia de la escultura respecto a la arquitectura, aun cuando en ocasiones siguiera formando parte de un conjunto arquitectónico.

Las transformaciones de la escultura responden a cambios acontecidos también en el ámbito de la piedad y del conocimiento. Para Georges Duby, los esfuerzos baldíos de Santo Tomás por conciliar el cristianismo y el aristotelismo a través de la razón dieron paso a una visión franciscana del mundo en la que se invitaba al fiel a identificarse con Cristo a través del amor y la comprensión, así como a buscar a Dios en todo lo bueno y admirable que se encuentra en la naturaleza. Consecuencia de esto sería la predilección por escenas que ahondaban en la humanidad de Cristo, ya fuese en la ternura de su infancia o en el suplicio de su muerte.

Un segundo aspecto caracteriza la producción escultórica de estos siglos: la consolidación de los poderes terrenales y el papel dinamizador que asumen tanto la monarquía, en un primer momento, como las élites principescas y nobiliarias durante el siglo XV. En las cortes europeas la exhibición de la fuerza militar dejó paso a una nueva escenificación del poder manifestada a través del lujo y del buen gusto. Los artistas comenzaron a deleitarse en la elegancia de las formas y en la calidad de los materiales. Se valora especialmente el mármol y el alabastro, pero también se utiliza la madera policromada, sobre todo en zonas donde ésta es de gran calidad, como en los Países Bajos y en el Imperio. En definitiva, el escultor trataba de proporcionar objetos acordes con una cultura caballeresca que gustaba del juego y de los placeres terrenales. Uno de los aspectos que mejor ilustra esta etapa es el gran desarrollo que adquiere el sepulcro monumental.

Estilísticamente, en ocasiones se habla de *estilo internacional*, pero en la escultura no podemos identificar una evolución y coherencia similar a la que se produce con la miniatura y pintura. Por lo tanto, finales del siglo XIV encontramos la existencias de varias tendencias. Una de ellas es continuadora de la forma elegante e idealizada cuyo origen estaba ya en el siglo XIII. Otra, que antecede en gran medida a la pintura flamenca y que es propia de artistas llegados del Norte –Flandes y Alemania–, revela un marcado gusto por el naturalismo e incluso por la monumentalidad.

Francia

Durante la primera mitad del siglo XIV la escultura francesa pasa de estar al servicio del clero, tal y como ocurría durante la construcción de las grandes catedrales, a ser recuperada por particulares que formaban parte de la familia real, de la corte o de la nobleza. Es el momento de gestación de una escultura cortesana que, como se ha señalado, se manifiesta en la aparición de pequeños encargos fruto de la piedad individual. Figuras como el *Ángel de la Anunciación* del Museo de Cleveland (fig. 16) o Vírgenes con Niño como *Nuestra Señora la Blanca* conservada en la iglesia de Huarte (Pamplona) son sólo algunos ejemplos entre cientos de imágenes que ilustran este cambio de tendencia. El aprecio por el material llevaba a estos escultores a no policromarlas más que con algunos elementos decorativos realizados en oro.



Figura 16. Ángel de la Anunciación *del Museo de Cleveland.*

La llegada al trono de Carlos V supuso un gran impulso para la escultura francesa. Con él se implanta una verdadera política artística dirigida a legitimar el poder de la monarquía. Como consecuencia, París se convierte en el centro creador que define la orientación de la escultura durante más de medio siglo, rápidamente asimilada en territorios como Borgoña, Berry y Anjou. Lamentablemente, la mayor parte de los conjuntos escultóricos llevados a cabo por iniciativa real se han perdido. Por fortuna, conservamos los retratos de Carlos V y Juana de Borbón del Museo del Louvre. Las imágenes, cuya ubicación original ha sido ampliamente discutida, nos permiten acercarnos a la progresiva implantación de una figuración fiel a la realidad. Un aspecto que afectó tanto a la escultura como a la pintura, tal y como demuestra el retrato de su predecesor, Juan el Bueno.

Durante estos años trabajan en Francia al servicio del rey dos grandes escultores, Juan de Lieja y André Beauneveu. Del primero se conoce su participación en la *Gran Escalera* del Louvre, así como la atribución de algunas figuras de pequeño formato –*Virgen con el Niño de la Fundación Gulbenkian* (1364)–. Del segundo destaca la *Catalina de Alejandría* realizada en alabastro para Notre-Dame de Courtrai (fig. 17).

Sin embargo, la fama de estos artistas proviene también en gran medida de su maestría en el arte funerario. Juan de Lieja esculpió, en torno a 1370, las *estatuas yacentes de las entrañas de Carlos IV y Juana de Evreux* para la abadía de Maubuisson (fig. 18). Las figuras son de pequeño tamaño y portan el cetro y la bolsa que contenían las entrañas. Estaban dispuestas sobre una losa de mármol negro, una fórmula que se hizo popular para los sepulcros más ricos desde que apareció por primera vez en la *Tumba de Isabel de Aragón en Saint-Denis* (1275). El estilo de Lieja se manifiesta en los rostros, fieles a la realidad, en el tratamiento de las manos y en la matizada cadencia de los tejidos.



Figura 17. Catalina de Alejandría. *André Beauneveu. Notre-Dame de Courtrai.*



Figura 18. *Estatuas yacentes de Carlos IV y Juana de Evreaux. Juan de Lieja. Abadía de Maubuisson.*

Muy famoso es también el busto de la *estatua yacente de María de Francia* procedente de su sepulcro en Saint-Denis (c. 1380).

En Saint-Denis se encuentra igualmente la estatua yacente del *Sepulcro de Carlos* V, realizado entre 1364 y 1366 por André Beauneveu. El rey aparece vestido como en la ceremonia de coronación, portando un cetro y una corona de metal. La figura destaca por su monumentalidad y por su gran sentido del detalle. La estatua fue encargada por el monarca cuando tenía veintisiete años, por lo que el escultor lo presenta como un soberano joven que acaba de suceder a su padre.

Los sepulcros monumentales adquieren a finales de la Edad Media una dimensión sociológica desconocida hasta entonces. Tipológicamente recogen y desarrollan un modelo anterior –buen ejemplo serán las *estatuas yacentes policromadas de los Plantagenêt* (1200-1256) en Fontervrault– que durante el siglo XIV no hace sino enriquecerse hasta integrarse en monumentos de mayores dimensiones. En los primeros años del siglo XV aparece un nuevo tipo de sepulcro que perdura hasta finales de la Edad Media, en el que a la figura del yacente se incorporan plañideros en los laterales. Como ejemplos más destacados de esta tipología podemos mencionar la *Tumba del Obispo Ramón Escalés,* realizada por Antoni Canet para la catedral de Barcelona (1409-1412) y el *Sepulcro de Felipe el Atrevido* conservado en el Museo de Dijón. Éste último fue encargado a Jean Marville en 1384. En 1404 Claus Sluter y Claus Werwe finalizaron la obra, en la que destacan las novedosas figuras de unos plañideros que parecen circular en el espacio de una galería gótica.

En Borgoña, Felipe el Atrevido se propuso crear un centro artístico capaz de rivalizar con París. Con este fin hizo llegar a Dijón a Jean de Marville –escultor que había trabajado a las órdenes de Juan de Lieja y que concibió el programa escultórico de la fachada de la *Cartuja de Champmol*–. Sin embargo, la figura más relevante de este momento es Claus Sluter, artista que trabajó como ayudante de Jean de Marville hasta su muerte en 1389. Desde entonces hasta 1406, fecha de su fallecimiento, asumió la dirección del taller y se hizo cargo de las obras emprendidas en la *Cartuja de Champmol*.

En la portada, la *Virgen con el Niño* ocupa el parteluz, mientras que en los derrames aparecen las figuras arrodilladas de los duques de Borgoña, acompañados por *San Juan Bautista y Santa Catalina*. Las figuras, concebidas con total independencia al marco arquitectónico, destacan por el volumen de los cuerpos, la amplitud del drapeado y por el marcado realismo que caracteriza el estilo de Sluter (fig. 19).

En la misma Cartuja realizó el *Pozo de Moisés* (fig. 20), una cruz monumental destinada al centro del cementerio en el claustro grande. En la actualidad sólo se conserva el zócalo, levantado en el centro de la cuba de un pozo, que se ornamenta con figuras de *profetas y ángeles llorosos*. Este estilo monumental y pesado significaba una ruptura con la elegancia tradicional de París, preludiando en ello el arte de los pintores flamencos.

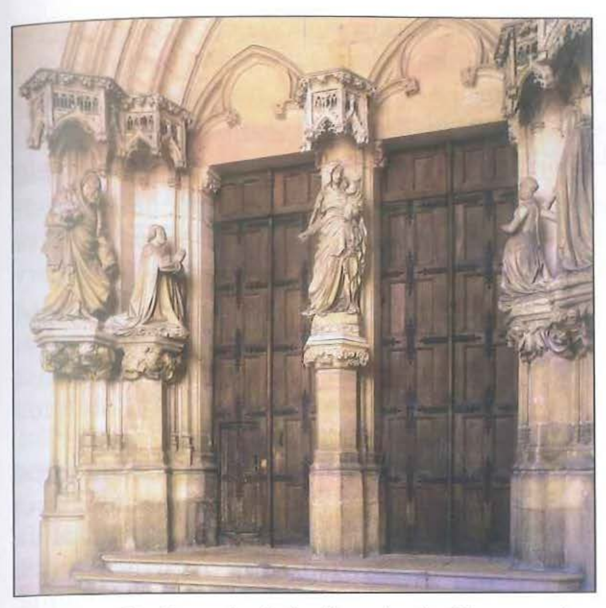


Figura 19. *Portada de la Cartuja de Champmol. Jean de Marville y Claus Sluter.*



Figura 20. Pozo de Moisés. *Claus Sluter. Cartuja de Champmol.*

Inglaterra

En Inglaterra se observa una acusada falta de correspondencia entre la arquitectura y la escultura gótica, propiciada en gran medida por las destrucciones llevadas a cabo tras la reforma anglicana de Enrique VIII, de marcado carácter iconoclasta. Sin embargo, destaca una importante producción de escultura funeraria ya durante el siglo XIII. Sepulcros como el del *Caballero Juan I Sin Tierra* en la catedral de Worcester (1225) o el del *Robert Curthose* en la catedral de Cloucester (finales del siglo XIII) demuestran la calidad de la escultura inglesa, tanto en piedra como en madera policromada. No obstante, la escultura funeraria inglesa se distingue en el siglo XIV por el uso de una técnica de fabricación con arraigo anterior: el cobre dorado.



Figura 21. *Sepulcro del* Príncipe Negro. *Catedral de Canterbury.*

En la catedral de Canterbury se conserva la más famosa de ellas, la del conocido como *Príncipe Negro* (1377-1380) (fig. 21). El autor del

sepulcro, identificado por algunos investigadores como Jean Orchard, sería el mismo que en esa época había realizado el sepulcro, también en cobre, del *Rey Eduardo III* en la catedral de Westminster (1386). Este material permite una gran riqueza de detalles que se hacen visibles tanto en el rostro del rey Eduardo III como en la armadura del *Príncipe Negro*.

En la catedral de Westminster se conserva otro sepulcro monumental de cobre, el monumento funerario del *Rey Ricardo II* (c. 1397). La fundición fue realizada por Nicolás Brother y Goddefroy Prest sobre un dibujo de Henry Yeveley y Stephhen Lote.

Imperio y Centroeuropa

Tras la coronación de Carlos IV, la ciudad bohemia de Praga se convirtió en capital artística del Imperio. Siguiendo el ejemplo de Carlos V en París, el nuevo emperador decidió hacer de su capital un nuevo centro artístico de primer orden. En este contexto se produjo la llegada de una familia que revolucionó la tanto la arquitectura como la plástica: los Parler.



Figura 22. Virgen de Krumlov.

Una empresa de primer orden en la nueva política artística fue la construcción de la *catedral de San Vito*, encargada a Peter Parler después de 1371. El inmenso programa escultórico –en que destaca la estatua de *San Wensceslao* entre dos ángeles pintados o los *bustos de la familia política del rey* en el triforio– permite observar un estilo elegante y cortesano, en el que las figuras están animadas por un poderoso dinamismo, y en el que los rasgos físicos responden cruelmente con la realidad.

Este estilo cortesano, claramente vinculado a la escultura francesa, se deja sentir también en ciudades como Colonia –tal y como demuestra en su catedral la portada de *San Pedro* de la torre meridional de la fachada– y se prolonga hasta entrado el siglo XV, convertido en un "*Arte Bello*", cuya mejor expresión son las "*Bellas Madonnas*", aunque también se desarrolla en este periodo la iconografía de "*La Piedad*". En estas figuras, el realismo deja paso a formas de exquisita elegancia y difícil equilibrio, cuyos ropajes y actitudes revelan el influjo de la pintura internacional. Un valioso ejemplo es la *Virgen de Krumlov* (1400) (fig. 22).

Durante la segunda mitad del siglo XV y hasta bien entrado el siglo XVI se desarrolla, al igual que ocurre en España, un estilo que abandona las formas amables para ahondar en el realismo. Este cambio de gusto viene acompañado por un debilitamiento de la escultura monumental y por la sustitución de la piedra por la madera policromada. Este periodo se caracteriza por el auge del retablo, en el que se combinaba pintura y escultura, y por la aparición de los grandes imagineros.

Entre los grandes escultores de este momento debemos mencionar a Hans Multscher, autor del *Relieve de la Trinidad de Francfor* (c. 1430), considerado por muchos el punto de inflexión entre el idealismo del "*estilo bello*" y el realismo tardogótico. En la zona del Tirol y de Austria destaca Michel Pacher, autor del *Retablo de Coronación de la Virgen* en la iglesia de Griez (1471-1475) y del *Retablo de San Wolfgang* (-1481), una obra mixta con un amplio repertorio pictórico. En Franconia destacan las figuras de Veit Stoss –autor del *Gran Retablo de Ntra. Sra. De Cracovia* (1477-1489)– y de Tilman Riemenschneider, quien se especializó en grandes retablos, como el de la *Santísima Sangre de Cristo* en la iglesia de Santiago de Rothenburg. En Munich destaca la figura de Erasmus Grasser, responsable de las estatuillas danzantes de la sala de fiestas del ayuntamiento. Otros escultores notables serían Adam Krafft, Peter Vischer o Bert Notke.

España

De la misma forma que ocurre en el Imperio, la escultura en España conoce en esta etapa un desarrollo sin precedentes, tanto por la cantidad de obras que se ejecutan como por la calidad de las mismas. El número de encargos atrajo a escultores del Norte cuya técnica y estilo acaban fusionándose con las tradiciones de cada región, dando lugar a un arte de gran originalidad. Desde mediados del siglo XIV hasta mediados del siguiente, los talleres de mayor importancia se sitúan en los reinos de Navarra y de Aragón, donde adquiere especial relevancia el foco de Cataluña; mientras que en la segunda mitad del siglo XV se observa un desplazamiento hacia Castilla.

En Cataluña la llegada de artistas extranjeros se vio pronto compensada por la consolidación de una escuela con personalidad propia. Nuevamente, muchas de las mejores obras se encuentran en la escultura funeraria. El *sepulcro de Obispo Fernandez de Luna,* realizado por Pere Moragues, y los *sepulcros de ramón Berenguer II y su esposa*, obra de Guillem Morey, dan muestra de la perfección técnica alcanzada. En la catedral de Barcelona el sepulcro ya mencionado del *Obispo Escales*, de Antoni Canet, destaca por la elegancia, de cierto aire internacional, de las figuras y por el magnífico tallado del alabastro. Lo mismo podríamos decir de Pere Oller, quien elige este mismo material para sus sepulcros y retablos. Su obra más importantes en el *Retablo de la Catedral de Vic*, iniciado en 1420.

Sin embargo, igual que ocurría en Centroeuropa, muchas de las mejores obras de otros grandes escultores están realizadas en madera. Es el caso de Pere Sanglada, que trabajó en la *Sillería de la Catedral de Barcelona* entre 1394 y 1399, donde demuestra su conocimiento del arte francés y flamenco.

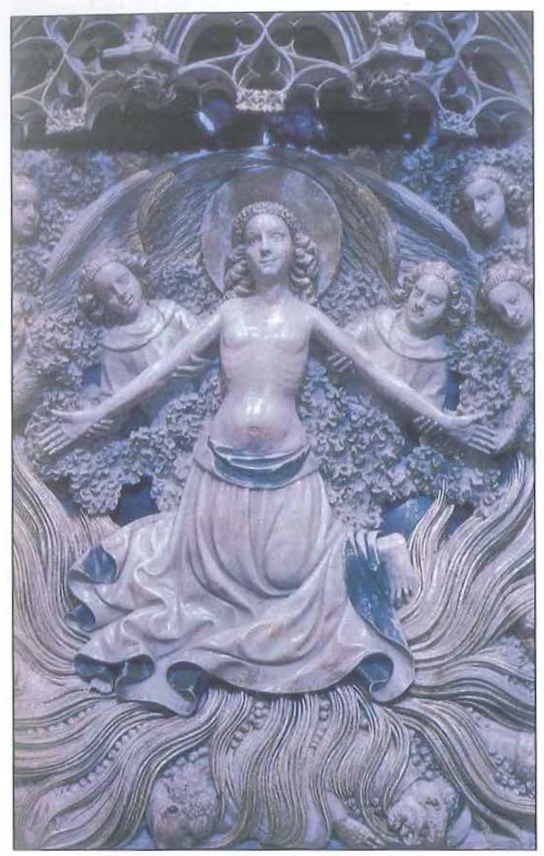


Figura 23. *Retablo de Santa Tecla de la catedral de Tarragona. Pere Johan.*

El punto álgido de la escultura catalana se produce con Pere Johan. En 1418 se dio a conocer con el *San Jorge* realizado para el palacio de la Generalitat de Barcelona y en 1429 ya se encuentra trabajando en el *Retablo de Santa Tecla* de la catedral de Tarragona (fig. 23). Las figuras, realizadas en alabastro, se disponen en una abigarrada composición que remiten al gusto internacional más expresionista. Esta línea se acentúa en el *Retablo de la Seo de Zaragoza*.

En Castilla, la actividad artística durante la segunda mitad del siglo XV se desarrolla con especial riqueza en Toledo y Burgos. En la primera ciudad, el cambio se introduce con el equipo de escultores que acompañan a Hanequin de Bruselas. Entre ellos destacan Enrique Egas, autor del *Sepulcro de Alonso de Belasco* (1467); Sebastián de Almonacid, que realizó los *Sepulcros de Álvaro de Luna y su Esposa* para la capilla de la catedral; y Rodrigo Alemán, autor de la *Sillería del coro de la catedral de Toledo*, en la que plasmó la guerra de Granada.

En Burgos, tras la primacía de la dinastía de los Colonia, comienza a trabajar a finales del siglo XV Gil de Siloé, gran personalidad del gótico español junto a Pere Johan. Su trabajo se desarrolla en su mayor parte en la Cartuja de Miraflores. Entre 1486 y 1489 realiza para la capilla mayor el *Sepulcro de Juan II e Isabel de Portugal*, donde los yacentes se sitúan sobre un basamento en forma de estrella de gran originalidad. El conjunto, encargado por Isabel la Católica, se completó en 1489 con el *sepulcro del infante Alfonso*. Junto al pintor Diego de la Cruz se hizo cargo, a partir de 1846, del *Retablo Mayor* de la cartuja (fig. 24). En su diseño, Gil de Siloé hace gala de una profunda inventiva al sustituir la tradicional composición en pisos por un nuevo sistema geométrico en el que prevalece el círculo.



Figura 24. *Retablo Mayor de la Cartuja de Miraflores. Gil de Siloé.*

BIBLIOGRAFÍA

DUBY, G. *La escultura: el testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV.* Barcelona, Carroggio, 1989. Libro fundamental para conocer la escultura del mundo románico y gótico. Excelentes reproducciones y detallado análisis de las fuentes e iconografía.

ERLANDE, A, *El arte gótico*. Madrid, Akal, 1992. Notable libro de síntesis sobre el arte gótico, riguroso y documentado. Contiene muy buenas ilustraciones a gran tamaño.

ESPAÑOL, F., *El Arte gótico (I)*. Madrid, Historia 16, 1989. Buena introducción al arte gótico durante los siglos XII y XIII.

YARZA, J., *El Arte gótico (y II)*. Madrid, Historia 16, 1989. Una excelente síntesis del arte gótico y el universo flamenco en que se resaltan los aspectos esenciales.

Tema 6

EL GÓTICO Y LAS ARTES DEL COLOR DURANTE LOS SIGLOS XIII Y XIV

Genoveva Tusell García y Joaquín Martínez Pino

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Las artes del color: el retroceso de la pintura mural frente al auge de la vidriera y la escultura

En los siglos del gótico, las técnicas y las tipologías pictóricas son, en líneas generales, las mismas que en el arte románico y, si bien algunas alcanzan un gran desarrollo, otras pierden relevancia. La miniatura es un arte floreciente en Francia y Alemania que extiende sus manifestaciones a distintos géneros, desde el litúrgico a las crónicas históricas. Sin embargo, un procedimiento en regresión es la pintura mural, que en el románico estuvo condicionada por la necesidad de ocupar grandes lienzos de pared, las bóvedas y las

cúpulas. En el gótico el muro deja de ser un elemento importante en la construcción y, por lo tanto, los espacios a decorar pasan a ser mínimos, si bien se acentúa la policromía en distintos elementos constructivos como las claves de las bóvedas. Frente al retroceso de la pintura mural, la arquitectura gótica va a potenciar la pintura vitral. Las grandes superficies de las ventanas se convierten en el soporte ideal para una técnica que, si bien se utiliza ya en el románico, sólo alcanza su pleno desarrollo en el gótico. Hasta 1225-1230 los arquitectos concentran su atención en la estructura y la técnica constructiva, surgiendo una tendencia a aumentar en altura los edificios que conduce a un momento de crisis con el derrumbe de las bóvedas del coro de la catedral de Beauvais en 1284. Queda con ello demostrado que el edificio puede derrumbarse si el arquitecto calcula mal la relación entre la altura y los soportes que la sostienen. Una vez se domina la técnica del contrafuerte con arbotante, el arquitecto comprende que el muro ya no es necesario para sostener la bóveda y puede perforarlo con ventanales. Es entonces cuando comienza a desarrollarse la arquitectura *rayonnante*, denominada así por el diseño de sus grandes rosetones, que constituyen una de sus principales características. De esta manera, los avances técnicos en la arquitectura como el desarrollo del sistema de contrafuertes, pináculos o bóvedas nervadas, propician una espectacular reducción del tamaño y grosor de los grandes muros de los edificios religiosos, facilitando así la apertura de grandes ventanales en varias alturas del edificio, compartimentados mediante maineles y complejas tracerías.

2. La primera pintura gótica

La pintura se encuentra igualmente en un periodo de transición cuyo punto final, como en el caso de la arquitectura, tiene lugar cuando París se erige como centro de un nuevo estilo que afecta a toda Europa. Sin embargo, entre los años 1140 y 1200, encontramos una serie de estilos regionales más o menos entroncados con el arte bizantino que aún no pueden considerarse plenamente góticos. Sólo a finales del siglo XII, o en casos como en el Sacro Imperio Germánico hasta bien entrado el XIII, se suavizan estos influjos bizantinos conformando ya las bases de un nuevo estilo o gótico temprano. El Sacro Imperio Germánico posee ya en el siglo XII una larga tradición pictórica, alcanzando una notable calidad en la iluminación de manuscritos muy cuidados y suntuosos, fundamentalmente Biblias, comentarios bíblicos y salterios o libros de rezos. En el siglo XII se realizan ya letras capitulares ricamente decoradas con elementos vegetales enlazados y en ocasiones grandes flores de tipo bizantino. Es entonces cuando aparecen experimentaciones como el denominado estilo de *pliegues húmedos*, en el que los ropajes parecen pegarse al cuerpo dejando entrever sus formas y añadiendo un carácter decorativo a las superficies. En

Francia la pintura mural se destina a la decoración de edificios civiles, ya que los muros de las iglesias góticas francesas no son propicios para la pintura mural. Es por eso por lo que la pintura mural experimenta una lenta evolución en la que lo románico queda patente hasta los últimos años del siglo XIII en conjuntos como los de Lavardin, Le Puy, Toulouse o Auzon.

Al margen de la evolución estilística, es importante señalar cómo la pintura gótica nos va a ofrecer un compendio muy variado de técnicas y estilos diferentes que refuerzan la idea de que nos encontramos ante un panorama muy variado pero enormemente atractivo. De esta manera, dentro del campo de la pintura o las *artes del color* góticas podremos englobar la vidriera, la miniatura o la pintura mural o sobre tabla e incluso el tapiz. La nota común a todas estas artes será el naturalismo gótico, que en contraposición al románico, ve la naturaleza como un reflejo de la divinidad que se convierte en nexo de unión entre Dios y el hombre. Esta transformación en el pensamiento gótico llega de la mano de la religiosidad franciscana, que valora el sentimiento y humaniza el arte, como veremos más adelante.

Además de la expresión y el sentido narrativo de sus obras, la pintura gótica se interesa por cuatro aspectos compositivos: el dibujo, la luz, el color y el espacio. El artista va dominando de forma progresiva estos aspectos hasta llegar a las fases más avanzadas de la pintura gótica en las que se consigue un dominio de todas ellas. Respecto al dibujo, la línea se convierte en uno de los componentes principales de la pintura, puesto que ya no se limita simplemente a ser el contorno de las figuras como ocurriera en el románico, sino que adquiere cada vez más soltura y movilidad, dotándolas de riqueza ornamental. El color es igualmente importante, especialmente en la vidriera o la miniatura, pues confiere a la pintura un carácter expresivo y simbólico sin precedentes. En un primer momento se utilizan colores puros y planos, que progresivamente se llenan de matices y tonalidades con los que el artista crea un modelado y una sensación de volumen. El concepto de la luz va a estar ligado a la divinidad, por eso va a ser tan importante no sólo para la pintura, sino también para el arte de la vidriera, cuyo brillo y riqueza contribuyen a dar una luminosidad coloreada y simbólica al templo. Durante el siglo XIII, la representación de la luz en la pintura gótica ser realiza a través de los fondos dorados, que representan el espacio sagrado e indeterminado iluminado por una luz irreal. Conforme se produzca un avance en los aspectos técnicos, la luz va a ir adquiriendo diferentes tonalidades y se crean efectos de luces y sombras, algo que sucederá fundamentalmente a partir del *Trecento* italiano. Por último, se va a pasar de una despreocupación inicial por la representación del espacio en las primeras fases de la pintura gótica, a una preocupación espacial y la búsqueda de la perspectiva. Esto se consigue al mismo tiempo que la conquista de la luz, generando puntos de vista fuera de la obra y consiguiendo un carácter escenográfico que supone un importante avance hacia la perspectiva clásica del Renacimiento, si bien aún con muchos errores y deformaciones en el espacio.

3. La vidriera: simbolismo, técnica e iconografía

Coincidiendo con la aparición de la nueva arquitectura gótica comienza a desarrollarse el arte de la vidriera, una de las aportaciones más importantes del gótico lineal. La arquitectura reduce sus muros, se hace más diáfana y el carácter translúcido y coloreado de las vidrieras convierte el interior de la catedral en un espacio trascendente que evoca la divinidad. El muro que cierra la construcción gótica en la zona de los pies o en ambos lados del transepto deja de ser un elemento estructural y por lo tanto es factible vaciarlo, multiplicando sus dimensiones y alojando en él vidrieras con programas de profundo contenido simbólico. Se produce de esta manera un retroceso de la pintura mural, aunque no su desaparición, pues en algunos casos como el francés se sigue manteniendo la tradición románica. Con su carácter translúcido y coloreado, la vidriera transforma el espacio interior de la catedral, ofreciendo una luz irreal en un espacio trascendente, evocando la divinidad. La vidriera se erige como un elemento simbólico que ofrece gran belleza desde el punto de vista estético y una riqueza iconográfica comparable al resto de las artes figurativas góticas.

La fuente fundamental para el conocimiento de la técnica vidriera se encuentra en los escritos del monje Teófilo que a principios del siglo XII, en su *De diversis artibus* (*Diversarum artium schedula*), nos ofrece uno de los tratados técnicos más importantes para el Arte de la Edad Media. El maestro vidriero combina los vidrios de colores uniéndolos por los emplomados, que dan elasticidad al conjunto. Partiendo de una paleta reducida, el vidriero consigue sin embargo una gran riqueza cromática armonizando los colores teniendo en cuenta que, al incidir la luz sobre el vidrio, según el grosor de éste, crea efectos lumínicos. La evolución del tipo de vidrio utilizado corre paralela a los avances y gustos de cada momento. Los vidrios de la primera mitad del siglo XIII se siguen fabricando mediante el soplado a boca en forma de *cibas* o *manchones*, generando intensas tonalidades de rojos, azules, verdes y púrpuras. A partir de la segunda mitad del siglo aumenta la paleta de tonalidades, que se tornan más luminosas, pues los vidrios tienden a ser más finos y de mayor tamaño. Más adelante, conforme se produzca un avance técnico en el campo de la vidriera, el artista se sirve de otros recursos como la *grisalla* que, aplicada sobre el vidrio, da lugar a efectos de claroscuro cercanos a los de la pintura. El proceso de elaboración de la vidriera es largo y complicado, partiendo por la realización de un cartón, pasando por la elaboración de un boceto de iguales dimensiones, el corte del vidrio y su cocción, el emplomado y finalmente su disposición en los muros del edificio. Todo ello implica que el vidriero debe conocer y dominar estas técnicas de manera muy precisa, por lo que no son muchos los pintores que realizan este tipo de obras. Además de los escritos del monje Teófilo, existen otros tratados que se convierten en referencia esencial para el estudio de la técnica vidriera como *Il Libro dell'Arte*

de Cennino D'Andrea Cennini (1390-1437), el *Arte delle vetrate* de Antonio da Pisa (finales del siglo XIV) o el anónimo *Manuscrito de Bolonia* (finales del siglo XV).

Aunque la vidriera es una de las grandes aportaciones del gótico, no está presente en toda Europa por igual. Será principalmente en el norte de Francia y en los lugares donde se siga su modelo constructivo donde se llegue al máximo esplendor vidriero fundiéndose con la arquitectura. Los primeros conjuntos de vidrieras góticas se encuentran en las catedrales francesas de *Le Mans* (fig. 1) y *Poitiers*, que datan del siglo XII. En la cabecera de la *iglesia de la abadía de Saint-Denis* se realiza un conjunto de vidrieras que se conservan en mal estado, pero son muy destacables por su riqueza iconográfica y su cromatismo, que se asemeja al de la miniatura o el esmalte (fig. 2). Proceden de un taller que junto al de Chartres se convierten en los más importantes centros de producción vidriada del siglo XIII. El arquitecto de Saint-Denis acristala el triforio y lo une a los ventanales superiores, compuestos por cuatro cuerpos rematados por tres óculos. Saint-Denis posee también el primero de los grandes rosetones del nuevo estilo *rayonnant*, de manera que toda la parte superior del muro se disuelve en una sola pared de cristal.

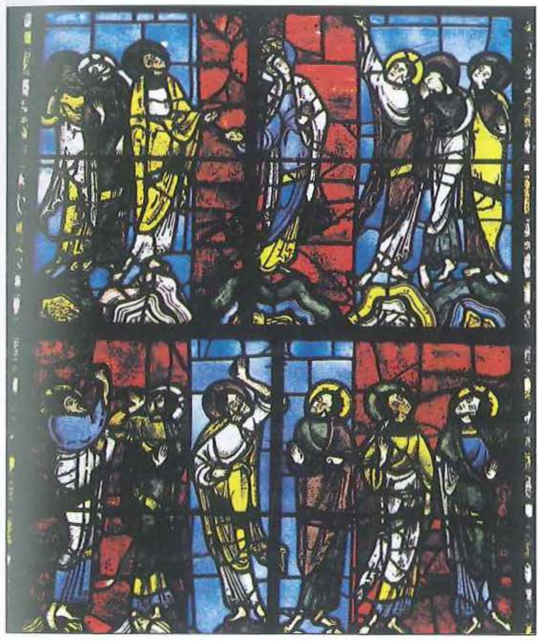


Figura 1. *Vidriera de la Ascensión, Catedral de Le Mans* (Francia), siglo XII.

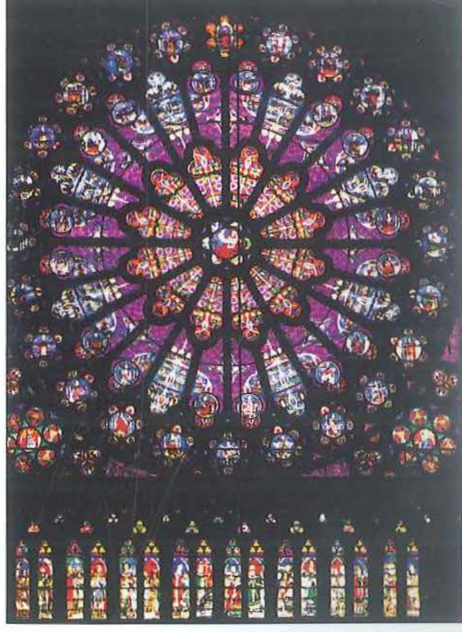


Figura 2. *El árbol de Jesé,* vidriera del rosetón norte de la *Iglesia de Saint-Denis* (Francia).

3.1. *Chartres y la Sainte Chapelle*

En la primera mitad del XIII, se lleva a cabo un importante conjunto de vidrieras góticas con motivo de la reconstrucción de la *catedral de Chartres* tras un incendio. Se traza todo un programa iconográfico derivado de la escultura monumental en el que las escenas se sitúan en las zonas bajas, mientras el espacio superior se reserva a las figuras de mayor tamaño, realizándose en total unos 2600 metros cuadrados de vitrales. Se abren grandes rosetones en los hastiales del crucero y la fachada occidental para aligerar el muro. El crucero norte, fechado hacia 1230, se dedica al conjunto iconográfico de la *Glorificación de la Virgen* (fig. 3), que se complementa con el del crucero sur dedicado a la *Glorificación de Cristo*. En la parte inferior, en el centro, se representa a Santa Ana de pie con la Virgen en sus brazos acompañada a izquierda y derecha por Melquisedec, David (fig. 4), Salomón y Aarón. Se mantiene el rico cromatismo propio del siglo XII acentuando el contraste entre azules y rojos, encuadrando cada una de las figuras mediante arquitecturas. En la parte superior, ya dentro del rosetón, aparecen los profetas junto a la Virgen, completando un programa destinado a la exaltación de la figura de la Madre de

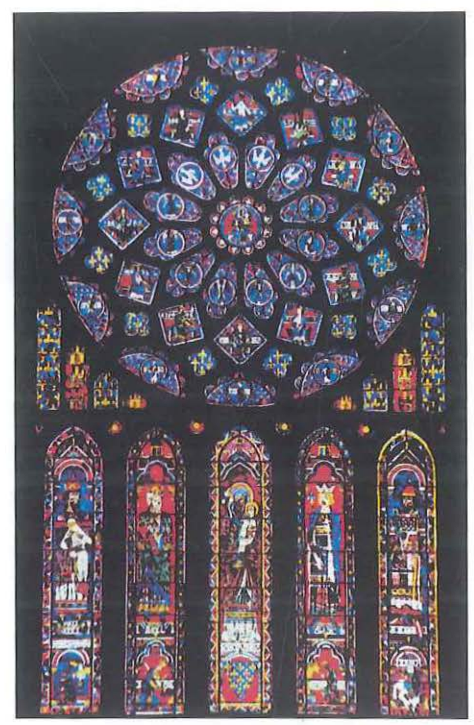


Figura 3. *La Glorificación de la Virgen*, crucero norte de la *Catedral de Chartres* (Francia).



Figura 4. *David*, ojiva del brazo septentrional del transepto, *Catedral de Chartres* (Francia, hacia 1220).

Dios que adquiere gran importancia en el gótico. Las vidrieras de Chartres revelan ya algunas características del gótico lineal, aunque sin perder aún del todo el hieratismo románico.

El paso hacia delante en la evolución de la vidriera se da en París, coincidiendo con el gótico radiante, donde se deja sentir la influencia del taller de Chartres. La capilla palatina de la Sainte-Chapelle consta de dos pisos o niveles, el inferior a modo de cripta y el superior como iglesia de la corte, se convierte en un increíble relicario de vidrio de gran simplicidad estructural con un programa iconográfico dedicado a la exaltación de la Pasión de Cristo que se completa con las esculturas de su interior, los doce apóstoles dispuestos en los frentes de las columnas (fig. 5). No en vano, el edificio se construye a instancia de San Luis, rey de Francia, para albergar diversas reliquias de la Pasión como la Corona de Espinas, parte de la Vera Cruz, la esponja y trozos de la Santa Lanza, llegados a París como botín de guerra de los cruzados en Constantinopla. Las 15 vidrieras realizadas en la Sainte-Chapelle entre 1242 y 1248 nos ofrecen un efecto de homogeneidad, a pesar de que se han reconocido hasta tres talleres en su ejecución, perdiendo el hieratismo de Chartres en favor de una concepción más libre y narrativa (fig. 6).

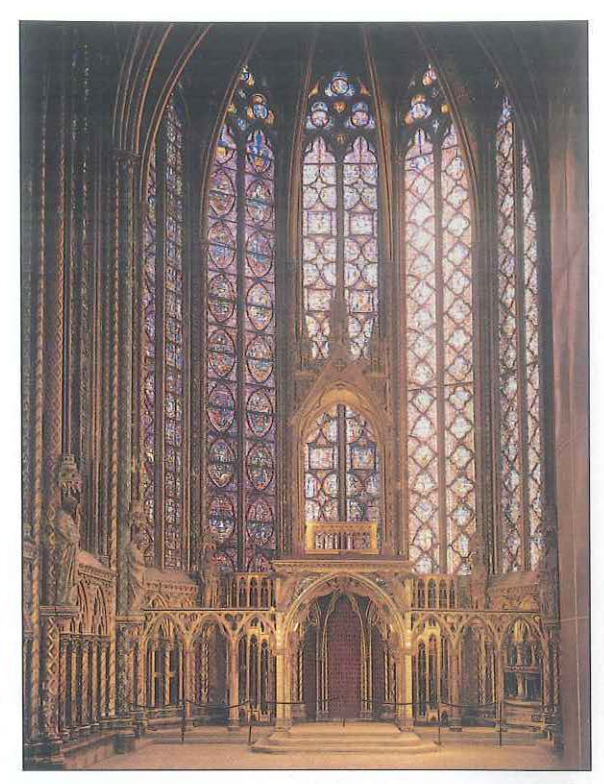


Figura 5. *Sainte-Chapelle,* capilla alta, interior (París, 1246-48).

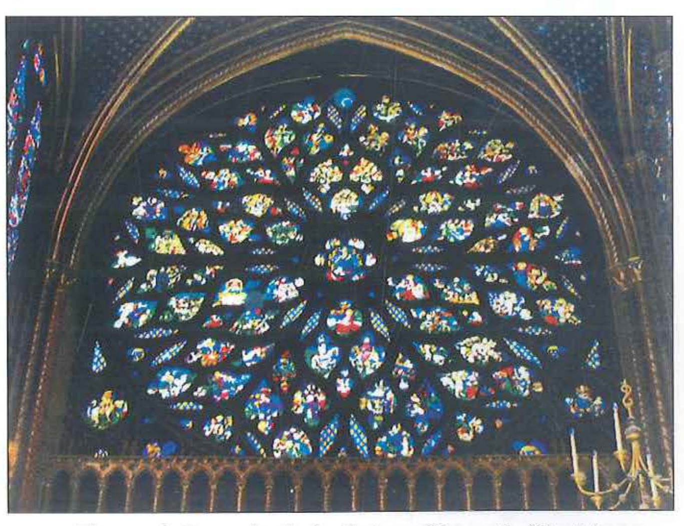
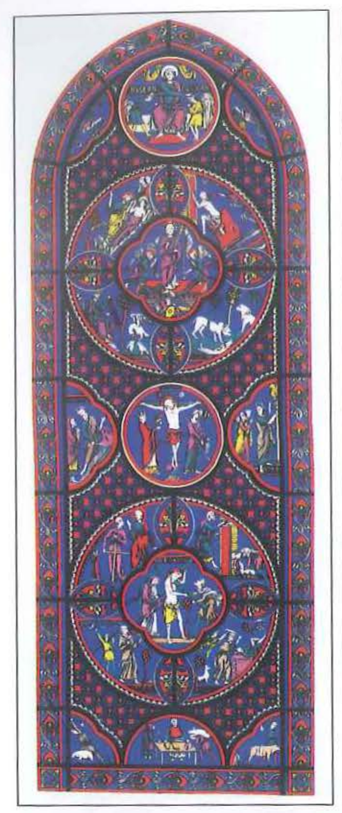


Figura 6. Rosetón de la *Sainte-Chapelle* (París).




Figuras 7 a y b. *Historia de Jesús* (izquierda) *e Historia de José* (derecha), *Catedral de Bourges* (Francia).

La influencia de los talleres de la Sainte-Chapelle no sólo se manifiesta en París, sino en distintas zonas francesas, principalmente en Soissons o en Normandía. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XIII, en Chartres aparece ya la armonía rítmica y lineal del gótico pleno, como lo hace también en Bourges (figs. 7 a y b) o Lyon, y su escuela continua ejerciendo un influjo importante en Rouen, Beauvais o Amiens. Conforme avanza el siglo XIII, el tipo de vidriera de la Sainte-Chapelle en el que prima el cromatismo frente a la figuración da paso a una más transparente y legible, como sucede en Tours. Pero sin duda, el paso más importante se da a comienzos del siglo XIV con el descubrimiento del amarillo de plata, que proporciona una mayor matización cromática.

3.2. *La vidriera en España: la Catedral de León*

En este rápido recorrido por el arte de la vidriera, no podemos obviar su producción en España, donde la mayor parte de los conjuntos vítreos realizados durante los siglos XIII al XV son obra de artistas extranjeros, la mayoría de ellos anónimos, si bien conocemos el nombre de muchos de ellos. Las vidrieras más antiguas, realizadas entre los años 1200 y 1220, proceden de la iglesia del Monasterio cisterciense de las Huelgas (Burgos). Más adelante, conforme se extiende la nueva arquitectura gótica radiante en la que el muro se concibe como un paramento translúcido, la Catedral de León es la única de las grandes catedrales góticas españolas del siglo XIII que posee un completo programa de vidrieras. En la catedral de Toledo se realizaron más tarde y en la de Burgos son pocos los restos conservados del siglo XIII como para conocer el alcance de lo que se hizo.

Las vidrieras más antiguas de la Catedral de León, si bien se conserva sólo una parte, proceden de las capillas de la cabecera y las realizan maestros franceses entre 1270 y 1280. A partir de ahí se traza todo un programa iconográfico en sintonía con las grandes catedrales góticas del siglo XIII. En las capillas se representan escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, de la Magdalena y otros santos como San Froilán o San Ildefonso, siendo sustituidas muchas de ellas por otras de los siglos XV y XVI. En la iluminación de la nave central se desarrolla una solución ya planteada en Chartres o Reims, reduciendo el alzado a tres elementos: arquería, triforio y cuerpo de ventanas. Gracias a esta solución, en la nave central y el crucero se representan, en registros superpuestos, figuras de santos, apóstoles y profetas (fig. 8) entre los que podemos reconocer al monarca Alfonso X el Sabio (fig. 9). La denominada *Vidriera*

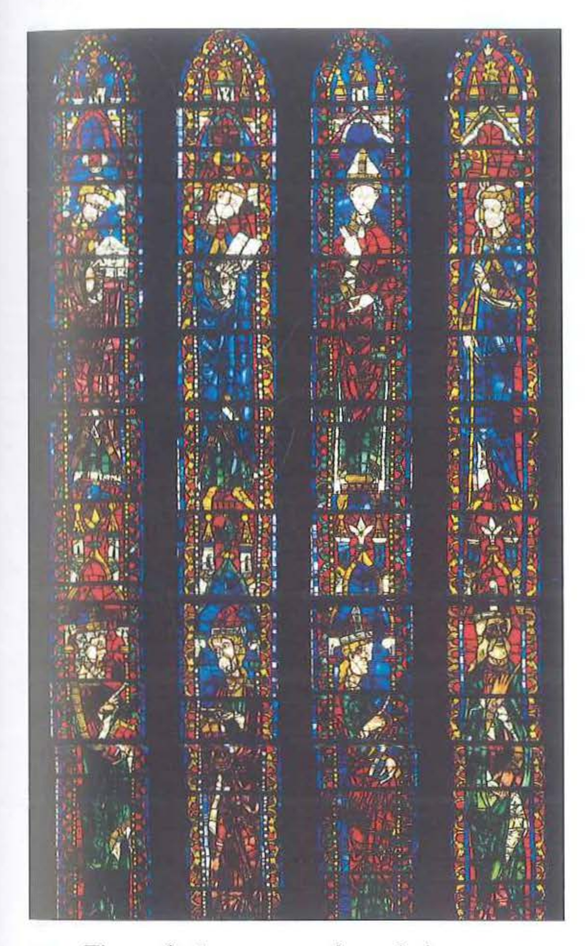


Figura 8. *Santos y profetas*, lado norte de la nave central de la *Catedral de León*, hacia 1270-80.



Figura 9. *Alfonso X el Sabio*, detalle de las vidrieras del lado norte de la nave central de la *Catedral de León*, hacia 1275.

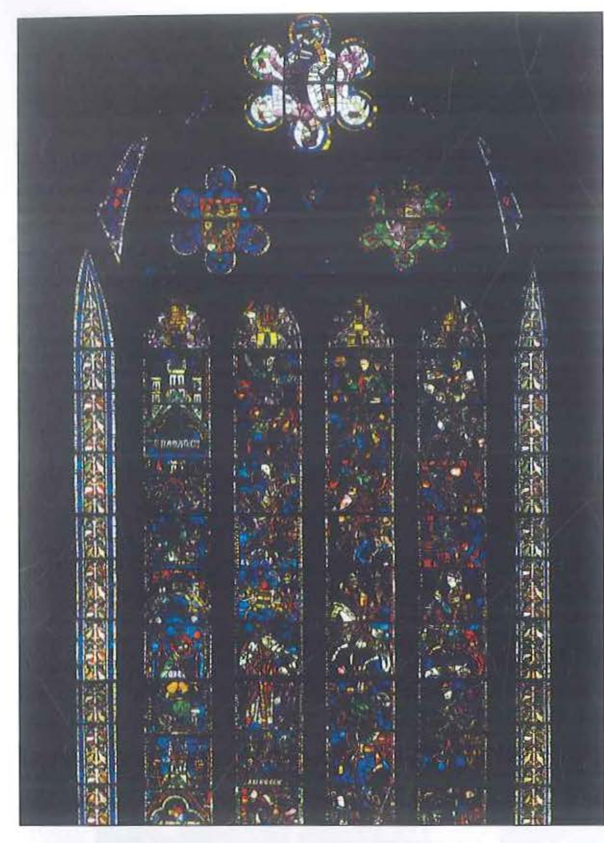


Figura 10. *Pedro Guillermo, Vidriera real,* lado norte de la nave central de la *Catedral de León*, hacia 1270-77.

Real (fig. 10), situada en el lado norte de la nave central, procede de un taller distinto al que ejecuta las de las capillas y presenta un estilo en consonancia con la miniatura alfonsina. Su ejecución, datada entre 1264 y 1279, se atribuye al maestro vidriero Pedro Guillermo. Se compone de paneles procedentes de las vidrieras de las capillas y representaciones heráldicas y personajes que aluden a la legitimidad de las aspiraciones de Alfonso X al título de Emperador. Además de estas imágenes, aparece la representación de la Gramática, la Aritmética y la Dialéctica, en clara alusión a la condición de sabio del monarca y por las que Carlomagno –también representado en la vidriera– tenía gran afición. La diferencia de altura entre la nave central y las laterales se aprovecha para abrir grandes ventanales con vidrieras que, en el caso de la Catedral de León, se convierten en soporte de un muro translúcido que convierte el espacio interior en un universo irreal de luz y color.

4. La pintura: el gótico lineal o franco-gótico

Conocemos como gótico lineal o franco gótico al estilo pictórico que se desarrolla desde los inicios del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XIV. Este estilo se caracteriza por la primacía que se otorga a la línea, frente al color, como elemento constitutivo de la forma. En las líneas del dibujo se hace uso de precisos y marcados tonos negros, que limitan superficies que se colorean con un vivo cromatismo. La luminosidad de los pigmentos deriva de su aplicación plana, lo que por otra parte limita las variaciones tonales producidas por la luz. El movimiento se busca a través de una gesticulación elegante, en ocasiones exagerada, que responde a un ambiente y gusto cortesano. Res-

pecto a la interpretación de los temas, la pintura se impregna de un naturalismo ingenuo, cuyo resultado es un arte accesible, amable e idealizado. En cuanto a la representación del espacio, se observa la pervivencia de fondos neutros, incluso dorados, si bien pronto se generaliza el uso de encuadramientos arquitectónicos. Sólo a partir de la asimilación de las experiencias llevadas a cabo en Italia se abre un nuevo camino hacia la búsqueda de la perspectiva.

5. La miniatura gótica y los libros de devoción durante el siglo XIII

La creación pictórica en el ámbito de la miniatura adquirió durante el siglo XIII una nueva dimensión como consecuencia de la transformación de la forma de producción. Durante la época románica el libro estuvo destinado de forma casi exclusiva a formar parte de las bibliotecas monacales, lo que favoreció la generalización de un formato de gran tamaño. Sin embargo, durante el siglo XIII se consolidó una nueva clientela, de carácter urbano, que repercutió tanto en la empresa de edición como en el tamaño de los libros. En este sentido, la demanda de textos miniados giró en torno a dos ámbitos, uno intelectual – el de las escuelas catedralicias y de las universidades, que requerían ejemplares tanto para profesores como para estudiantes–; y otro cortesano – el de las clases altas con reyes y príncipes a la cabeza. Fue por lo tanto, durante los años finales del siglo XII y los primeros del XIII cuando aparecieron los primeros libros de devoción de uso particular. Entre ellos, el salterio no litúrgico se convirtió en el ejemplar de mayor éxito.

Un segundo aspecto fundamental en el desarrollo de la miniatura gótica concierne a los *scriptoria*. En el siglo XIII la ilustración de libros pasó de ser competencia exclusiva de clérigos y monjes a ser elaborados por talleres de profesionales laicos. Fueron estos talleres los responsables de la renovación que tiene lugar durante esta centuria.

Estilísticamente, la pintura y la miniatura gótica parten del *Estilo 1200;* y en su formación Inglaterra tuvo un papel protagonista. Desde mediados del siglo XII, los artistas románicos ingleses habían estudiado e incorporado, reinterpretándolos, elementos formales derivados de la tradición bizantina, tales como la representación de los ropajes. Sin embargo, fue a finales del siglo XII cuando una nueva generación de artistas protagonizó la consolidación de un estilo propio que añadía, a las tradiciones propias, un acusado bizantinismo. Este estilo, desarrollado en una amplia zona que incluía Inglaterra, el Norte de Francia y los futuros Países Bajos, permitió alejar la pintura de los esquemas abstractos románicos y crear imágenes de un mayor naturalismo y corporeidad.

En Inglaterra, donde destacaron las escuelas de Canterbury y de Winchester, uno de los autores más importantes fue el "Maestro de la Hoja Morgan" (fig. 11). La miniatura, fragmento de una obra mayor, se vincula directamente con la *Biblia de Winchester*. Este maestro ha sido identificado como autor también de la decoración de la *sala capitular del monasterio de Sigena*.

La influencia de estas escuelas inglesas pronto se hizo evidente en obras del norte de Francia. Una de las más representativas es el *Salterio de Ingeburge* (fig. 12). La obra está dedicada a esta reina de origen danés, una mujer repudiada al día siguiente de su boda con el rey Felipe Augusto. Su fecha varía según autores entre el acto de separación, acontecido en 1193 y el momento de su reconciliación, hacia 1213. El manuscrito, realizado por el taller parisino, resulta excepcional por su suntuosidad. Las miniaturas se presentan en series de cuadros que ocupan las hojas precedentes al texto. En ellas destaca la elegancia de formas, la precisión del dibujo y la sutileza de la paleta. La influencia bizantina se observa perfectamente en el tratamiento antiquizante de los amplios ropajes, con un estilo de pliegues suavemente ondulados.



Figura 11. *Maestro de la Hoja Morgan*. Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan.

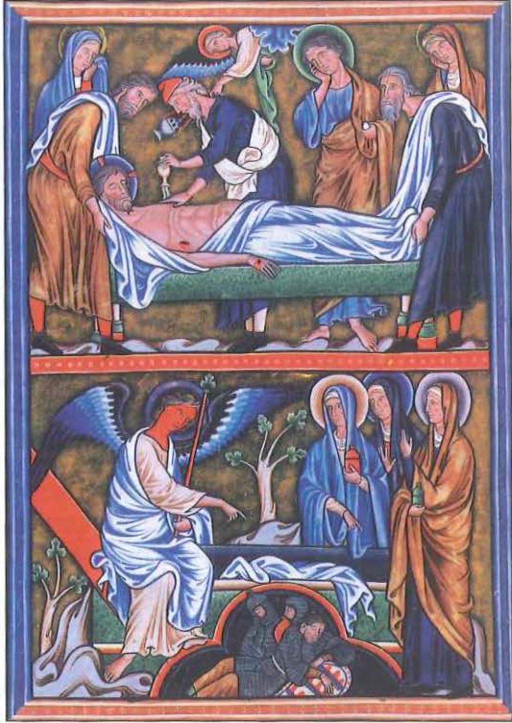


Figura 12. *Salterio de Ingeburge*. Chantilly, Museo Condé.

5.1. *El caso de Francia: el Salterio de San Luis, el Salterio de Blanca de Castilla y el Maestro Honoré*

Durante los primeros años del siglo XIII la miniatura francesa siguió claramente vinculada a los modelos ingleses. Sin embargo, pronto se consolidó un estilo propio que tuvo su mayor apogeo durante la regencia de Blanca de Castilla y el reinado de San Luis. Un estilo que se caracteriza por su vinculación a la arquitectura, entendida como la primera de las artes, y que toma de la vidriera muchos de sus elementos más distintivos. Siguiendo este modelo, las escenas se encierran en medallones. En la paleta priman los verdes, azules y rosas y el movimiento de los personajes se aleja del hieratismo precedente.

Buena muestra de lo señalado es la *Biblia de San Luis*, conservada en la Catedral de Toledo. La obra, que pertenece al tipo de "Biblias moralizadas", fue probablemente un regalo del monarca francés al castellano. En ella se utiliza un sistema compositivo claramente deudor de la vidriera, a base imágenes incluidas en círculos.

Entre los libros no litúrgicos, el *Salterio de Blanca de Castilla* (fig. 13) destaca como el más valioso ejemplo de este estilo. En la escena de la *Crucifixión y el Descendimiento de la Cruz* la composición deriva directamente de la vidriera. Círculos y semicírculos enlazan ambas escenas con las figuras de la sinagoga y de la iglesia, sobre un fondo compuesto a partir de la combinación de colores planos.

De mediados del siglo XIII es la conocida como *Biblia Maciejowski*, una de las grandes miniaturas de este periodo, si bien su procedencia parisina ha sido discutida. En ella encontramos un tratamiento más amplio y monumental de las figuras, que visten ropajes en los que la tela se rompe formando picos.

El famoso *Salterio de San Luis*, realizado entre 1235 y 1270, se sitúa en el punto culminante de este estilo, fijando la forma casi definitiva del libro medieval. Sus sesenta y ocho miniaturas ilustran pasajes del Antiguo Testamento,

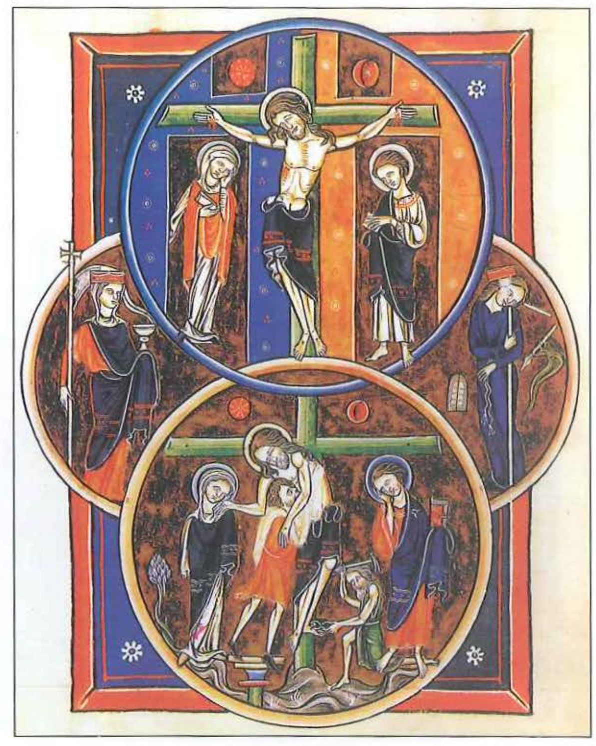


Figura 13. *Salterio de Blanca de Castilla*. París, Biblioteca del Arsenal.

desde Caín y Abel hasta la coronación de Saúl. Las escenas incorporan una decoración marginal caprichosa, de elementos vegetales y animales, mientras que las figuras, de canon alargado, aparecen inscritas en un marco arquitectónico. El conjunto se caracteriza por un vivo encanto y por la animosidad de las actitudes.

A finales de siglo trabaja en París un miniaturista que abrió el camino al cambio en la práctica pictórica de su tiempo, el Maestro Honoré. Entre sus obras destacan el *Breviario de Felipe el Hermoso* (Biblioteca Nacional, París) (fig. 14) y la *Somme le Roy* (Museo Británico, Londres) (fig. 15), un tipo de libro que se popularizó a partir de entonces y que recogía los escritos doctrinales de Fray Lorenzo de Orleans. En ambas obras asistimos a la sustitución de los colores planos por una paleta más amplia y sutil. El Maestro Honoré utiliza un dibujo que en ningún caso pierde la capacidad expresiva de la curva, tal y como se observa en las cabezas y rostros. Sin embargo, en los ropajes se hace patente una progresiva sustitución de la línea por el color, cuya modulación cromática permite crear efectos de volumen.



Figura 14. *Breviario de Felipe el Hermoso*. París, Biblioteca Nacional.



Figura 15. *Somme le Roy*. Londres, Museo Británico.

5.2. *La miniatura en Inglaterra y España*

Durante el siglo XIII, Inglaterra experimentó una apertura hacia el arte gótico que se tradujo al ámbito de la miniatura. Sobre una arraigada tradición bizantina, pronto se observa la asimilación de la experiencia francesa en la composición y el modelado de las figuras. Sin embargo, perviven todavía diferencias sustanciales, fundamentalmente en lo que se refiere a la producción. Así, mientras en Francia destaca un único taller laico, el parisino, en Inglaterra asistimos a la confluencia de numerosos centros, religiosos y laicos –St. Albans, Winchester, Westminster, Oxford, etc.– que nos impiden hablar de una unidad formal tan acusada como en Francia. Por otra parte, junto al desarrollo del salterio devocional, Inglaterra se caracteriza por la continuidad en la ilustración de tipos de libros ya abandonados en el continente, tales como los bestiarios y los apocalipsis.

De gran interés es la obra de Matthieu Paris, consejero del rey, historiador y artista adscrito al scriptoria del monasterio de Saint-Albans. En su original estilo encontramos reminiscencias del *Estilo 1200*, como se observa en los ropajes, junto a una delicadeza extrema en la representación de los rostros, de gran dulzura y humanidad. A él se le atribuye la *Virgen con el Niño* de la Catedral de Chichester, fechada hacia 1250, que destaca por la claridad de composición, la delicadeza del dibujo y el gusto del modelado. Sus obras más reconocidas son la *Historia anglorum* y *Chronica majora*, en el Corpus Christi de Cambridge. El estilo de Mattieu Paris, se aprecia también en uno de los códices más preciados de St. Albans, el *Apocalipsis del Trinity College* (fig. 16).

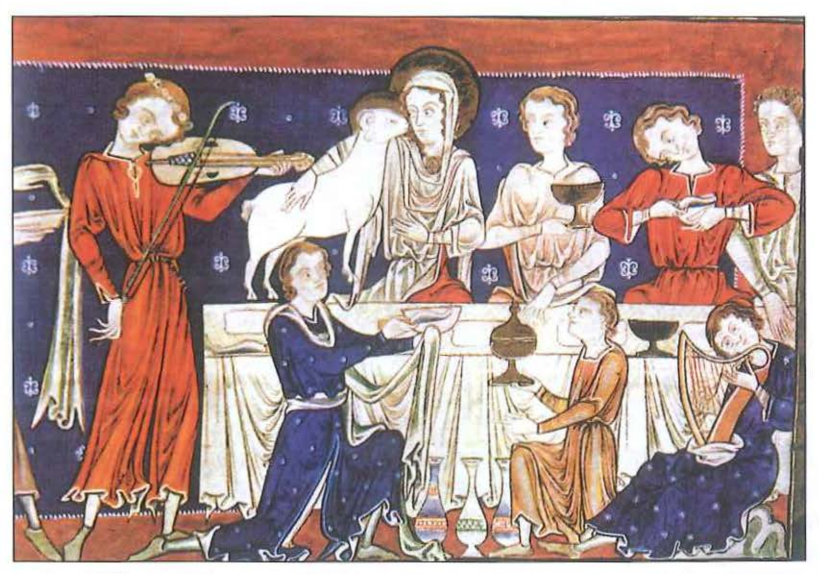


Figura 16. *Apocalipsis del Trinity College*. Cambridge, Trinity College.

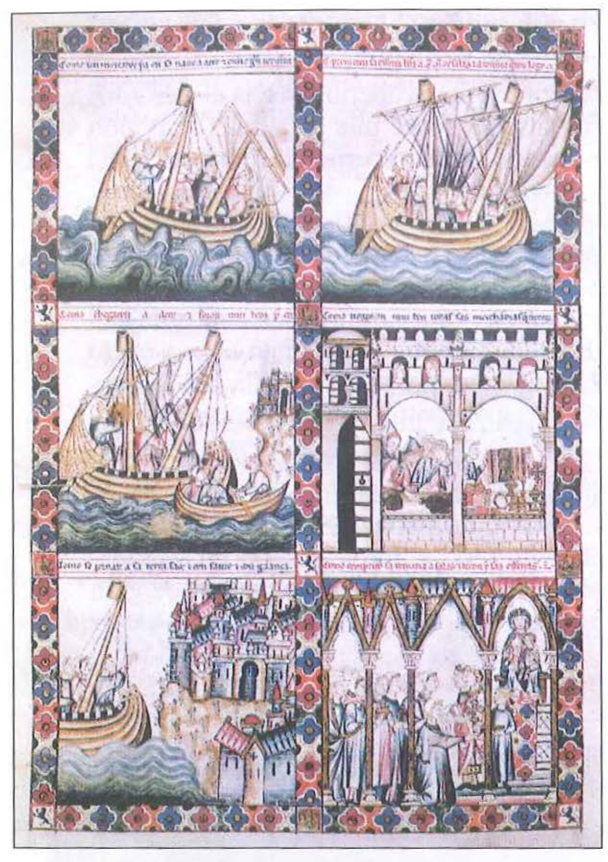


Figura 17. *Cantigas de Santa María*. Biblioteca de El Escorial.

En España, la mayor parte del siglo XIII se caracteriza por una producción conservadora, ligada a monasterios ya en decadencia. Sólo con la llegada al trono de Castilla de Alfonso X se puso en marcha una transformación hacia los modelos góticos. Fruto de una empresa sin precedentes en Europa, se redactan e ilustran obras como *Grande e general Historia*, el *Libro del saber de Astronomía* o las *Cantigas de Santa María* (fig. 17). Este manuscrito, de especial relevancia, tenía como objeto recoger todos los milagros atribuidos a la Virgen. Cada uno de los folios miniados está dividido en seis o doce escenas que ilustran el texto. Estilísticamente, destaca el conocimiento de la miniatura francesa, pero se percibe también que los artistas no eran ajenos a las experiencias del sur de Italia. Especialmente característico es el uso que se hace de numerosos elementos islámicos. Todo ello convierte a esta obra en una de las más originales de la miniatura medieval.

6. El desarrollo de la pintura durante el siglo XIV. Hacia el gótico internacional

Francia

La línea inaugurada por el Maestro Honoré se impuso durante los años posteriores gracias a la actividad de maestros como su yerno, Richard de Verdún, tal y como observamos en *La Biblia de Jean de Papeleú* y en la *Vida de Saint Denis*, fechadas en torno a 1317.Sin embargo, el gran protagonista de la renovación fue Jean Pucelle. La fecha de su muerte, 1336, nos revela una vida corta o una producción artística demasiado tardía. A pesar de ello, son varios

los textos ilustrados que se le atribuyen con seguridad: *El Breviario de Belleville, la Biblia de Robert de Billyng* y el *Libro de Horas de Jeanne d'Évreux* (fig. 18). Éste último constituye quizá la obra que mejor permite apreciar los avances producidos. Con un tamaño que sorprende por lo minúsculo (94 x 64 milímetros), fue realizado entre 1325 y 1328 por encargo de Carlos IV como regalo para su mujer. Formalmente, el estilo de Pucelle recoge la sensibilidad parisina y se vincula al maestro Honoré. Sin embargo, los intentos por otorgar una espacialidad tridimensional a las escenas nos remiten al conocimiento de la pintura de Giotto y Duccio; mientras que su opción monocromática se relaciona con la incorporación de la grisalla al arte de la vidriera. La escena de *la Anunciación* nos permite observar, junto a la elegancia de sus figuras, la introducción de una arquitectura en perspectiva. Como libro de devoción, estos libros de horas sustituyeron durante el siglo XIV al salterio. Su carácter como objeto de lujo se hace evidente en las escenas marginales que acompañan, sin ningún tipo de relación, cada una de las páginas. En ellas se advierte el interés por los temas profanos, muchos de carácter bucólico, que caracteriza al arte cortesano del siglo XIV, y que se conserva durante el periodo conocido como Gótico Internacional

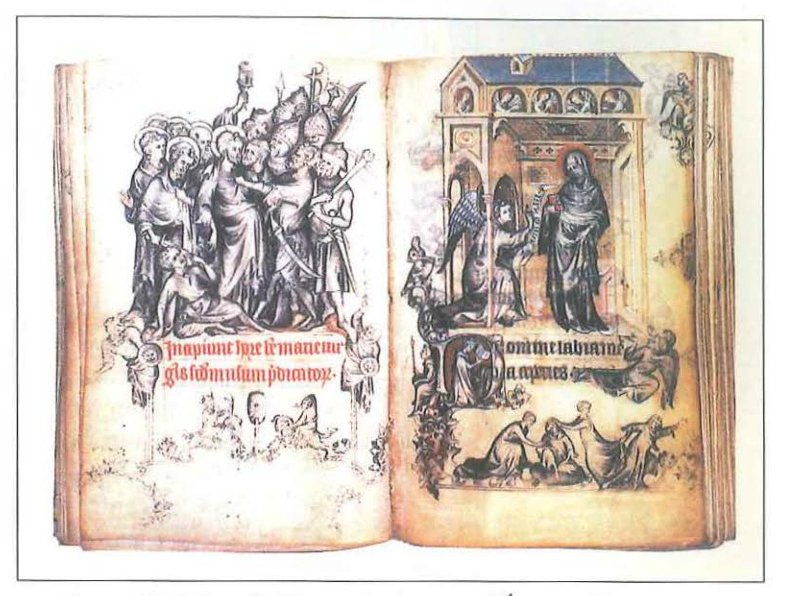


Figura 18. *Libro de Horas de Jeanne d'Évreux*. Nueva York, Cloister Museum.

Hasta mediados del siglo fueron muchos los artistas que imitaron y prolongaron el estilo de Pucelle. *El Breviario de Blanca de Francia, las Horas de Juana de Saboya, el Breviario de Carlos V,* e incluso una parte de las *Pequeñas Horas de Duque de Berry,* son ejemplos que muestran esta influencia.

Durante la segunda mitad del siglo XIV, París afianzó su posición como gran foco creador bajo el impulso de los monarcas Juan el Bueno y Carlos V. Sin embargo, estilísticamente se trata de un momento en el que se observa una primera reacción contra el arte amable representado por Pucelle. Favorecido por la presencia de artistas llegados del Norte, fundamentalmente de Flandes, este nuevo impulso se interesará por reproducir de una manera mucho más

sincera la realidad del mundo contemporáneo. De la misma forma, se observa un intento por dotar de perspectiva las escenas, con personajes y volúmenes que se mueven libremente dentro de ellas.

En la iluminación de libros, destaca el maestro Guillermo de Machaut, autor de una parte del *Remedio de la Fortuna*; y al Maestro del *Paramento de Narbona*, a quien el duque de Berry encargó las *Muy Bellas Horas* (París, Biblioteca Nacional). Respecto al *Paramento de Narbona* se trata de una obra realizada mediante dibujo en grisalla sobre una tela de seda blanca. Fue encargada por el rey Carlos V y su esposa Juana de Borbón, y podría fecharse en torno a 1371. Es un ornamento de altar, una pieza que se colgaba detrás del altar en un lugar alto y visible. En ella se representa el tema de *la Crucifixión*, flanqueada por el monarca y su esposa. Se acompaña de escenas de la pasión, de los profetas *Isaías y David* y de las imágenes de la *Iglesia y la Sinagoga*. Estilísticamente, la composición deriva de la tradición francesa aunque se percibe una intención de monumentalidad. Las figuras se caracterizan por un expresión contenida de influencia sienesa, mientras que los efectos lumínicos consiguen dotar a las escenas de una espacialidad propia.



Figura 19. *Retrato de Juan el Bueno*. París, Museo del Louvre.

El interés por captar la realidad lo más fielmente posible condujo obviamente a la representación de la individualidad, dando origen al retrato. El retrato sobre madera de *Juan el Bueno* (c. 1349) (fig. 19) constituyó durante mucho tiempo la primera obra conocida de este género. Situado de perfil sobre un fondo dorado, el artista –se atribuye a Girard d'Orleans– nos presenta a un monarca joven, a la edad de treinta años, y sin corona, ya que todavía no había accedido al trono, siendo aún duque de Normandía. En todo caso, la fidelidad al modelo no está exenta de dignidad y monumentalidad.

El arte en Aviñón

Durante el siglo XIV la ciudad francesa de Aviñón se convirtió en el más claro exponente de la apertura del Norte hacia Italia. Esta ciudad, que desde

1303 fue sede de la corte papal, representa el más importante foco de recepción de la corriente italiana. Bajo los pontificados de Benedicto XII y Clemente XIII, fueron llamados a la corte papal artistas italianos de la talla de Simone Martini o Matteo Giovannetti. Estos artistas, a diferencia de la corte parisina, trabajaron fundamentalmente en la decoración pintada de las distintas estancias palatinas y de los edificios religiosos

Sabemos del primero que llegó en 1340 a la ciudad, acompañado de su mujer y de su hermano, y que acabó aquí su gloriosa carrera. A pesar de que muchas de sus obras se han perdido conservamos las sinopias de la *portada de Notre-Dame-des-Doms* (1340-1344), compendio de la estítica trecentista de fuerte tradición bizantina, y una pequeña tablita con la *Sagrada Familia* (Museo de Liverpool). En esta última, el carácter anecdótico y amable de la escena, contiene el germen del *gótico internacional*.

Matteo Giovannetti es el elegido en 1343 para acometer la decoración del Palacio Papal. En la actualidad se conserva la decoración de la *Gran Sala de Audiencias* (1352-1353) y de la *capilla de San Marcial* (1346-1348). En esta podemos observar la especial sensibilidad para el color que atesora, planteando escenarios arquitectónicos de gran cromatismo en los que destaca el fondo azul del cielo.

Imperio e Inglaterra

Durante el siglo XIV Inglaterra se compromete con una nueva vía, la de la pintura de caballete. El ejemplo mejor conservado es el *Retablo de la Vida de la Virgen* (fig. 20) del Museo de Cluny, una tabla que formaría parte de un conjunto mayor. Realizado entre 1325 y 1330, las escenas se desarrollan sobre un original fondo de cuadros estampados. Las figuras son flexibles y elegantes, de canon alargado y actitudes afectadas, características que se mantienen en la iluminación de libros, tal y como se observa en el *Salterio de la reina* y en el *Salterio de Roberto de Lille*.



Figura 20. *Retablo de la Vida de la Virgen*. Museo del Cluny.

En el Imperio, la pintura gótica adopta corrientes diferentes en dos de sus regiones. La zona de Colonia se caracteriza por la influencia inglesa, mientras que la zona austriaca evidencia el conocimiento de la pintura italiana, en especial de Giotto. La *Muerte de la Virgen* del *Retablo de Klosterneuburg* constituye un buen ejemplo de esta segunda línea.

BIBLIOGRAFÍA

ESPAÑOL, F., *El Arte gótico (I)*. Madrid, Historia 16, 1989. Buena introducción al arte gótico durante los siglos XII y XIII.

NIETO ALCAIDE, V., *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Editorial Cátedra, 1978. Ensayo sobre la función de la luz en las catedrales góticas, centrándose en la vidriera como expresión del nuevo estilo.

PATCH, O., *La miniatura medieval*. Madrid, Alianza, 1987. Riguroso estudio sobre la miniatura medieval. Detallado análisis formal e iconográfico.

Tema 7

LA PINTURA ITALIANA DE LOS SIGLOS XIII Y XIV: EL *TRECENTO* Y SUS PRINCIPALES ESCUELAS

Genoveva Tusell García

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. La pintura italiana del *Duecento*: la influencia bizantina

Con el siglo XIII, tiene lugar la aparición de un nuevo espíritu religioso que supone un cambio trascendental en el pensamiento europeo y se produce de la mano de las órdenes religiosas mendicantes: franciscanos y dominicos. Su labor marca la renovación del pensamiento gótico dando lugar a una religiosidad basada en el acercamiento al hombre como camino hacia Dios. San Francisco de Asís, que predica el amor a Dios y a todas sus criaturas, funda la Orden de los Hermanos Menores o de los "franciscanos", que en 1209 es reconocida por el Papa Inocencio III. La orden se fundamenta en un ideal de pobreza y su actividad principal es la predicación. Por su parte, los "dominicos" tienen su origen en Santo Domingo de Guzmán, creador de la Orden de Predicadores,

reconocida por el Papa Honorio III en 1217, y su actividad se orienta fundamentalmente a combatir la herejía.

Ambas órdenes se instalan en las ciudades para predicar a un mayor número de fieles y luchar contra la herejía, poniendo en práctica las virtudes de la pobreza y la penitencia. De esta manera y gracias a estas órdenes religiosas, se crea un estilo de pensamiento y vida cristiana radicalmente distinto al de la época anterior fundamentado en la pobreza y la vida evangélica que se manifiesta en todos los ámbitos, incluido el artístico. De esta forma, se generarán toda una serie de obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas con una nueva y rica iconografía que tendrá una importante repercusión en toda Europa a lo largo del siglo XIV. La *Maiestas Domini*, va a ser sustituida progresivamente por la *Maiestas Sanctorum*, es decir, por la narración de las vidas de los santos, que ocupan la decoración de las capillas privadas en los templos. Del mismo modo, la Virgen deja de ser trono de Dios para convertirse en Madre y por tanto en la intermediaria entre Dios y los hombres. La tipología de la *Virgen Elousa* bizantina que muestra a María y Jesús relacionándose amorosamente como Madre e Hijo se adapta al gusto occidental con gran éxito como vemos en esculturas, pinturas o pequeños marfiles. En esta tendencia a humanizar a los personajes sagrados aparece la imagen del Cristo doloroso, en la que el sufrimiento de Jesús alcanza un expresionismo impensable en el románico.

No podemos dejar de referirnos al nacimiento de la Escolástica, que surge de forma paralela pero muy relacionada con estas órdenes mendicantes, con la creación de las universidades y la traducción de obras aristotélicas realizadas a partir del siglo XII. Esta nueva ciencia busca conjugar la filosofía antigua con la doctrina cristiana. A través de San Agustín, heredero de Platón y Aristóteles, se busca relacionar la filosofía y la doctrina cristiana, si bien la dificultad está en ligar la fe con la razón y la ciencia. Todo esto culminará con el pensamiento de Santo Tomás de Aquino, que defiende que el hombre sólo se puede elevar al mundo de lo trascendente por la fe, mediante la Revelación divina. Gracias a una sistemática exploración de la naturaleza creada por Dios se puede llegar al conocimiento de algunas verdades, lo que conduce a un naturalismo cada vez más acusado en el campo artístico.

De forma paralela al desarrollo del gótico lineal en Francia, surge en Italia durante el siglo XIII la pintura del *Duecento*. Su principal característica es su fuerte influencia bizantina, que se manifiesta en los dos focos de Sicilia y Venecia, cuyo influjo se deja sentir en Roma, sentando las bases de lo que después será la pintura del *Trecento*. En este ambiente profundamente marcado por lo bizantino se configuran en Italia dos maneras de pintar que constituyen más tarde las dos tendencias pictóricas del *Trecento* y enlazan con el Renacimiento:

- Una es la *maniera greca*, cuyo desarrollo fundamental tiene lugar en Toscana, representada por artistas fieles a la estética bizantina, que caerán en

una visión subjetiva y hedonista de la pintura que busca agradar al espectador. Derivación de esta estética es la escuela que se desarrolla en Siena durante el *Trecento*, que difunde un tipo de arte amable y, en cierto modo, de evasión.

- La otra tendencia –llamada *italo-bizantina*– parte también de Bizancio, pero busca la humanización y el naturalismo. Tendrá su proyección en la escuela de Florencia durante el *Trecento*, que introducirá elementos nuevos y en cierta manera revolucionarios desde el punto de vista técnico.

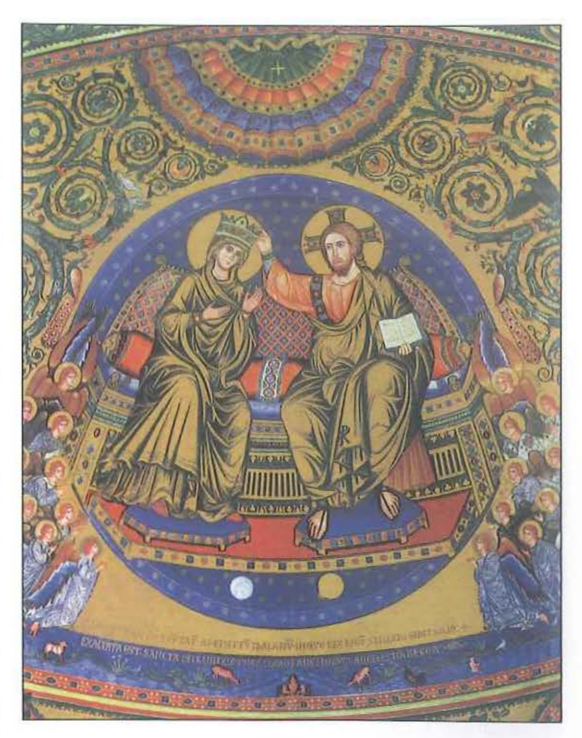


Figura 1. Jacopo Torriti, *La Coronación de la Virgen, Iglesia de Santa María la Mayor* (Roma, 1296).

Roma es uno de los focos más importantes del *Duecento* gracias a su escuela de mosaístas, con una doble influencia de la antigüedad romana y la tradición bizantina. Jacopo Torriti, seguidor de la *maniera greca* en Roma, muestra su influencia bizantina en los mosaicos que realiza para los ábsides de las iglesias romanas de San Juan de Letrán (1292) y Santa María la Mayor (1296), cuya *Coronación de la Virgen* (fig. 1) deja entrever cierto naturalismo. Pietro Cavallini es el más famoso de los mosaístas romanos, cuya obra más conocida es *La Coronación de la Virgen* (fig. 2), realizada para la Iglesia de Santa María in Trastevere (Roma). Si bien se percibe aún la influencia bizantina, aparece ya una preocupación por captar el

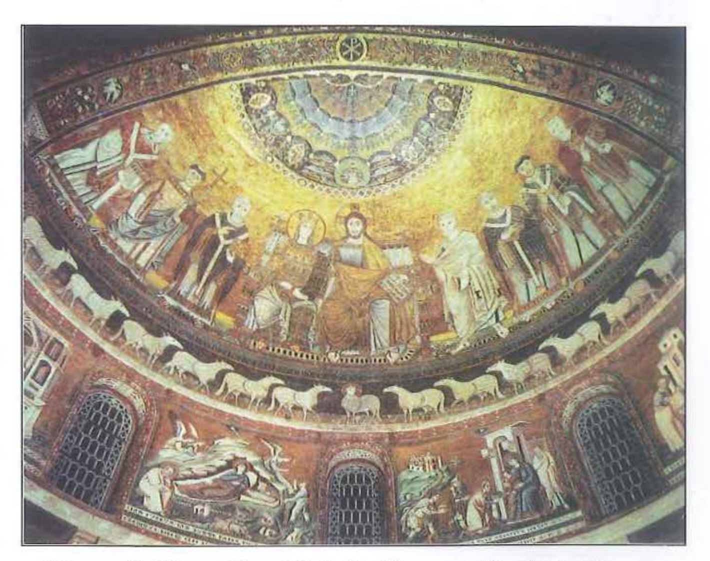


Figura 2. Pietro Cavallini, *La Coronación de la Virgen, Iglesia de Santa María in Trastevere* (Roma).

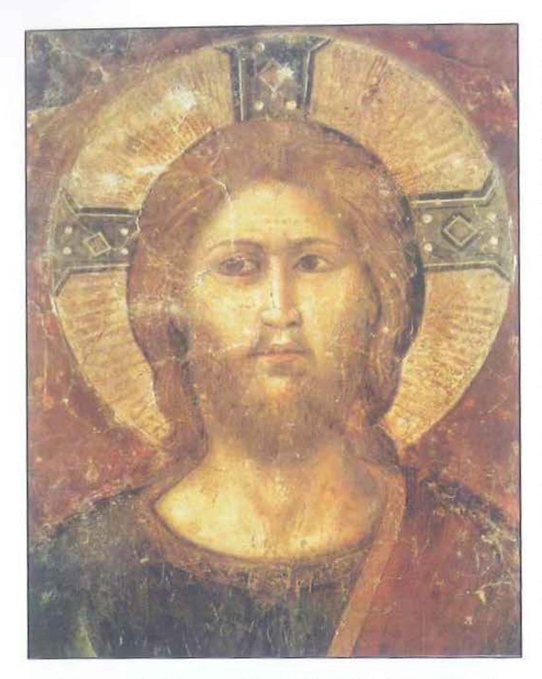


Figura 3. Pietro Cavallini, *Juicio Final* (detalle), *Iglesia de Santa Cecilia in Trastevere* (Roma, 1293).

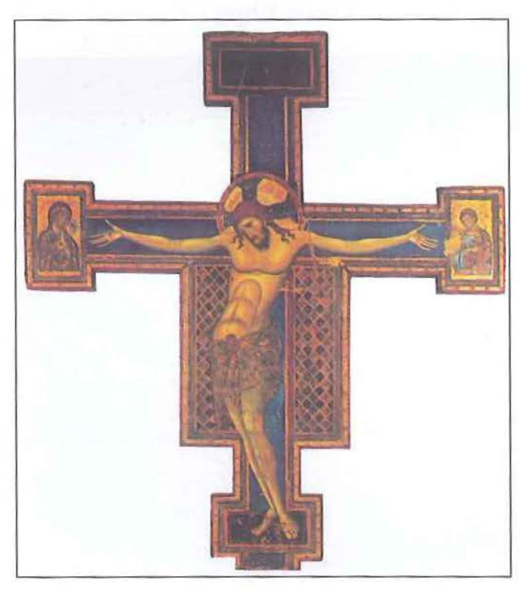


Figura 4. Giunta Pisano, *Cristo, Iglesia de Santo Domingo de Bolonia* (1236).

espacio y los diferentes planos, así como un naturalismo más acusado en los rostros de los personajes. Se mantiene el característico fondo dorado bizantino, pero Cristo tiende su brazo sobre los hombros de la Virgen y gracias al ligero sombreado se consiguen figuras no tan planas. En el terreno pictórico, Cavallini se manifiesta como el pintor más destacado de la transición al *Trecento* en el conjunto de pinturas al fresco que realiza para la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere (Roma) en 1293. La parte que mejor se conserva es la que corresponde al *Juicio Final* (fig. 3), en la que vemos a Jesucristo y sus apóstoles, unas figuras que ya no son planas sino con volumen gracias al uso del claroscuro, algo que anticipa ciertos aspectos de la obra de Giotto. Cuando la corte papal abandona Roma para instalarse en Aviñón, Cavallini se traslada a Nápoles en 1308, realizando frescos en la catedral y la iglesia de Santa María Donnaregina.

Sin embargo, es en la Toscana del siglo XIII donde se prepara la gran renovación pictórica que va a tener lugar más adelante con el *Trecento*. Se deja entrever ya renovación estética e iconográfica en los llamados crucifijos toscanos: Cristos procesionales de gran tamaño, recortados sobre tabla, con ensanchamientos laterales que permiten el desarrollo de escenas narrativas, la Virgen y San Juan Evangelista en los extremos de la cruz se representa y el Salvador en la parte superior. El pensamiento franciscano, con su devoción a la Virgen y a Cristo crucificado es sin duda el promotor de estos cambios. Como lo es también del hecho de que se trata de Cristos desnudos, una renovación iconográfica ligada al espíritu franciscano por el que su amor a las criaturas contribuye a redimir el cuerpo. Vamos a encontrar una evolución estilística en estos Cristos, siendo los más antiguos unos

Cristos vivos, rígidos, con cuatro clavos y con los ojos abiertos que a medida que entramos en el *Trecento* se van convirtiendo en Cristos muertos, con los ojos cerrados y el cuerpo arqueado por el dolor. El artista más representativo de esta corriente es Giunta Pisano, cuyo *Cristo* (fig. 4) para la Iglesia de Santo Domingo de Bolonia (1236) presenta ya la iconografía del Cristo muerto, de cuerpo estilizado, que inclina la cabeza con un gran patetismo. Lamentablemente, las escenas laterales han desaparecido y sólo quedan los protagonistas esenciales: la Virgen, San Juan y el Salvador bendiciendo en la parte superior.

Dentro del género de la pintura sobre tabla que se realiza en la Toscana del *Ducento*, se pintan también tablas a modo de retablos en las que se narra la vida de los santos. Si el espacio central lo ocupa la figura del santo, las laterales se dedican a la plasmación de escenas de su vida con un gran carácter narrativo. Así podemos verlo en el *San Francisco* (fig. 5) que pinta Bonaventura Berlinghieri para la iglesia de Pescia, en el que sobre un fondo dorado destaca la imagen central del santo que se rodea de escenas de su vida y milagros. El arquitecto y pintor Margaritone d'Arezzo realiza igualmente retratos del santo con esta misma disposición, si bien su obra más conocida es el *Frontal de la Virgen con Niño* (National Gallery de Londres) (fig. 6), donde muestra sus influencias bizantinas y

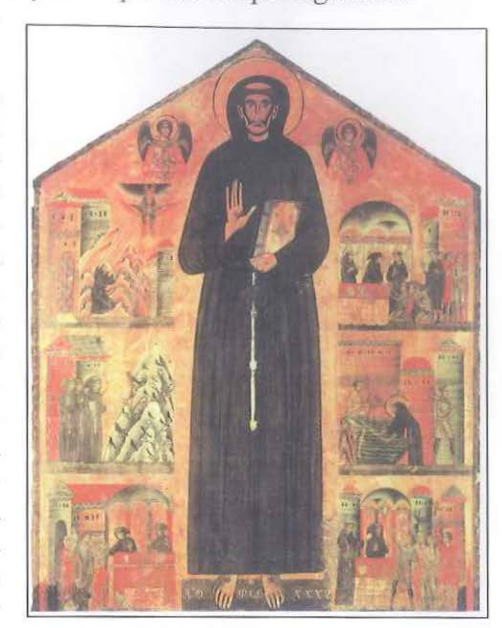


Figura 5. Bonaventura Berlinghieri, *San Francisco, Iglesia de Pescia.*



Figura 6. Margaritone d'Arezzo, *Frontal de la Virgen con Niño*, National Gallery de Londres.

su interés por temas de carácter narrativo. Otro de los maestros florentinos del *Ducento* es Coppo di Marcovaldo, que se interesa también en sus obras por la iconografía de San Francisco y por los temas marianos, inclinándose por la Virgen *Hodegetria* bizantina que sostiene en brazos a su Hijo. Además de la iconografía de San Francisco se difunde también en esta época la de otros santos como la Magdalena, acompañada de toda una serie de episodios como su estancia a los pies de la Cruz o la visita al sepulcro.

2. El *Trecento*, un nuevo estilo en la Europa gótica

Al llegar el siglo XIV se produce un cambio en el desarrollo de la pintura gótica, desplazándose el foco de atención de Francia a Italia, que pasa a ser el centro artístico y cultural de Europa. La pintura del *Trecento* presenta dos tendencias o escuelas:

- La escuela de Florencia, encabezada por Giotto, rompe con la tradición bizantina, introduciendo novedades desde el punto de vista técnico y estético que abrirán paso al Renacimiento. Se caracteriza por difundir un arte duro, con monumentalismo, sentido volumétrico, teatralidad y un contenido dramático en ocasiones.
- La escuela de Siena, fuertemente ligada a la tradición bizantina, tiene como máximo representante a Simone Martini que, a través de su estancia en Aviñón, enlaza con el gótico internacional. Se trata de un arte más amable, suave, en que se valora la belleza de líneas y la combinación de colores. Es una pintura idealizada y muestra preferencia por los temas marianos.

Esta etapa se inspira en la religiosidad franciscana, que impulsa una búsqueda de naturalismo y una expresión de sentimientos. La principal aportación del *Trecento* es la utilización de nuevos recursos técnicos, como la preocupación por el espacio, que desemboca en la utilización de un tipo de perspectiva en la que se yuxtaponen distintos puntos de vista que convergen en líneas de fuga fuera de la composición. Se consigue así un carácter escenográfico que prepara el camino de la pintura renacentista. Hay también una preocupación por la figura, con el consiguiente estudio del volumen y un especial interés por las actitudes y los gestos, lográndose así la expresión del sentimiento que en ocasiones alcanza un verdadero dramatismo. Se abandonan poco a poco los fondos dorados, que se reducen a nimbos o decoración en las vestiduras. Se produce un cambio en la utilización de la luz, con la que se busca dar modelado a las figuras, incidiendo fundamentalmente en los colores, que dejan de ser planos para buscar gradaciones cromáticas.

2.1. *Cimabue y las raíces del* Trecento

Cenni di Peppo, llamado Cimabue, se convierte en la figura puente entre el *Ducento* y la escuela florentina del *Trecento*. Nacido hacia 1240 en Florencia, se le considera como el pintor más importante antes de Giotto. Las primeras noticias sitúan a Cimabue en Roma hacia 1272, si bien allí no se conserva ninguna obra suya a pesar de que se le atribuya haber realizado una serie de frescos en el atrio de la antigua Iglesia de San Pedro. Sabemos que en sus comienzos Cimabue realiza crucifijos a la manera toscana, como el conservado en la Iglesia de Santo Domingo de Arezzo o el de la Iglesia de la Santa Croce de Florencia (fig. 7). Este último destaca por su gran realismo y su juego de luces y sombras, con los que consigue un sentido volumétrico y una gran expresión en el rostro. El Cristo casi se independiza de la cruz, desprendiéndose y quedando la cabeza apartada del cuerpo.

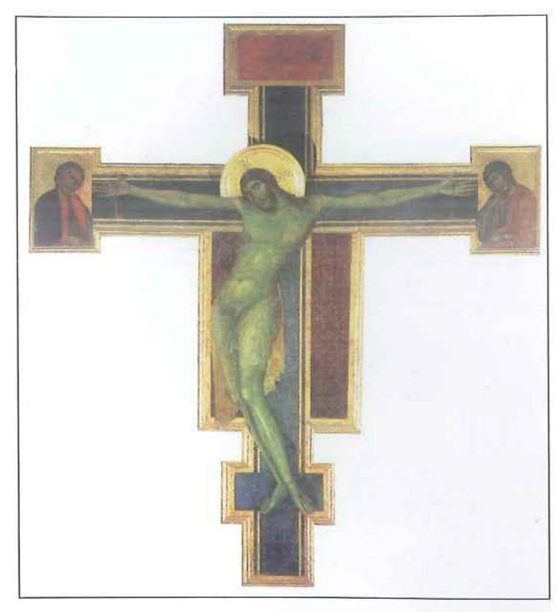


Figura 7. Cimabue, *Cristo, Iglesia de la Santa Croce de Florencia.*

También realiza representaciones marianas, una iconografía con gran proyección en el *Trecento* en la que ya se establece una relación maternofilial. En su *Madonna con el Niño rodeada de ángeles y San Francisco* (fig. 8), que realiza al fresco para la iglesia inferior de Asís, nos muestra ya un retrato psicológico del santo, mostrado como un personaje real y cercano. El clásico tema de la *Maestá* está presente en la *Virgen con el Niño* que se



Figura 8. Cimabue, *Madonna con el Niño rodeada de ángeles y San Francisco, Iglesia inferior de San Francisco de Asís.*



Figura 9. Cimabue, *Maestá,* Galería de los Uffizi (Florencia).

conserva en la Galería de los Uffizi (Florencia) (fig. 9). María sostiene al Niño sobre sus rodillas mientras le señala con la mano derecha como camino de salvación. Se concede gran importancia al trono, que se alcanza la categoría de elemento arquitectónico dentro de la escena. En la parte inferior se representa a los profetas, mientras que la búsqueda del espacio se hace a través de los ángeles que se mueven alrededor de la Virgen. Si bien resulta indudable en estas obras la formación bizantina de Cimabue, que podemos percibir en el hieratismo, la geometrización y los paños esquemáticos de sus figuras, se introducen ya elementos de realismo como la búsqueda de expresiones y un empleo de la luz que avanza cómo será la pintura posterior.

2.2. *La escuela toscana: Giotto y sus seguidores*

Continuando con lo iniciado por Cimabue, Giotto di Bondone (1267-1337) rompe de forma definitiva con la *maniera greca*. Es el primero que copia de la naturaleza, con un gran dominio del dibujo y valoración de la luz en la matización de los colores. Giotto manifiesta una preocupación constante por el espacio, que compone no sólo a través de las figuras, sino con encuadramientos arquitectónicos de carácter escenográfico. Logra un tipo de perspectiva con diferentes puntos de vista, anticipando la pintura renacentista. Las figuras son tratadas con un carácter volumétrico, ofrecen un canon macizo, con un cierto monumentalismo, de rostros ovoides y ojos rasgados. Realiza un estudio de las actitudes, gestos y miradas de los personajes, consiguiendo que aparezcan como obras vivas, obteniendo en ocasiones un gran contenido dramático.

Su vocación de pintor surge, según Vasari, dibujando en el campo mientras cuida las ovejas de su padre, momento en el que pasa por el lugar Cimabue y le ofrece trabajar con él. Sea como fuera, tenemos noticias de que entre 1293 y 1295 colabora con Cimabue y otros artistas en los frescos de la iglesia alta de San Francisco en Asís, donde realiza pinturas con temas del Antiguo y Nuevo Testamento. Más tarde, entre 1296 y 1300, pinta 28 escenas relativas a la vida de San Francisco, destacándose ya por la novedosa visión que ofrecen estas pinturas. Convierte al santo en un héroe, como vemos en la escena de la *Donación de la capa* y lo dota de gran fuerza expresiva, como ocurre en la *Expulsión*

de los diablos de Arezzo (fig. 10). A la izquierda aparece el santo arrodillado rezando mientras un fraile expulsa a los diablos en nombre de Dios. Todo se desarrolla en la ciudad toscana de Arezzo, un abigarrado conjunto de edificios rodeado de una muralla que destaca por su verticalidad y se dispone frente a un cielo azul intenso.

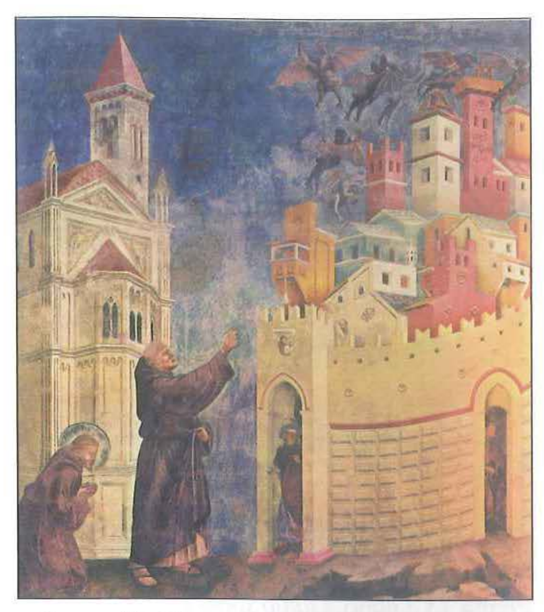


Figura 10. Giotto, *Expulsión de los diablos de Arezzo, Iglesia alta de San Francisco en Asís* (1296-1300).

Su obra maestra es la decoración de la *Capilla Scrovegni* o *Capilla de la Arena* en Padua, pintada entre 1303 y 1305. Realizada por encargo de Enrico Scrovegni, hijo de un famoso usurero que busca expiar los pecados paternos, Giotto emplea en ella una técnica con mezcla de pintura al temple. En tres registros superpuestos realiza treinta y ocho escenas del Evangelio: en la parte superior las historias de Santa Ana, San Joaquín y la Virgen María, entre ellas el *Abrazo ante la Puerta Dorada* (fig. 11); en la zona intermedia escenas de la vida de Jesús desde la infancia hasta Pasión y Muerte del Señor (fig. 12), la Ascensión y Pentecostés; mientras en la infe-

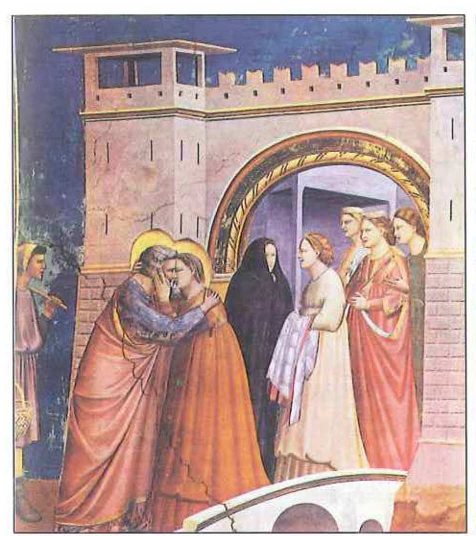


Figura 11. Giotto, *Abrazo ante la Puerta Dorada, Capilla Scrovegni o Capilla de la Arena*, Padua (1303-1305).



Figura 12. Giotto, *Crucifixión, Capilla Scrovegni o Capilla de la Arena*, Padua (1303-1305).



Figura 13. Giotto, *Llanto sobre Cristo muerto, Capilla Scrovegni o Capilla de la Arena*, Padua (1303-1305).

rior o zócalo aparecen las alegorías de las Virtudes y los Vicios realizadas en grisalla. El muro occidental, sobre la puerta de acceso a la capilla, se reserva para la gran narración del Juicio Final, en la que se representa al propio Enrico ofreciendo la iglesia. En esta capilla es donde Giotto expresa con más acierto las preocupaciones de su pintura: el naturalismo, el espacio y la luz, la armonía cromática o la expresividad de sus personajes. El espacio se construye de acuerdo a una cierta perspectiva lineal, al tiempo que se sirve de voluminosas túnicas para dotar de corporeidad a los personajes, que nos ofrecen gran variedad de gestos y expresiones. Quizás donde mejor queda expresado el dramatismo de las figuras sea en la escena del *Llanto sobre Cristo muerto* (fig. 13), en el que vemos el cuerpo muerto de Cristo rodeado de un grupo de mujeres en cuyos rostros se refleja el patetismo en el que Giotto trasciende a lo religioso y se interesa más por el sentimiento humano.



Figura 14. Giotto, *Virgen con Niño y santos*, Galería de los Uffizi (Florencia).

Tras su estancia en Padua, Giotto regresa a Florencia y trabaja en la Iglesia de la Santa Croce, donde realiza la decoración de la *Capilla Bardi* (1315-1320) y la *Capilla Peruzzi* (1325), dos clanes muy relevantes económicamente en la ciudad. En la primera aborda de nuevo el tema de San Francisco a lo largo de seis episodios que desarrolla en los dos muros laterales de la capilla, aunque en esta ocasión lo hace con una mayor abstracción y un carácter sintético. La *Capilla Peruzzi* se dedica a San Juan Evangelista y San Juan Bautista, con seis escenas que se distribuyen en ambas paredes. También realiza temas marianos, como vemos en su célebre *Virgen con Niño y santos* (Galería de los Uffizi, Florencia) (fig. 14), en

la que realiza su propia interpretación de la Virgen entronizada de tradición bizantina pero con un gran volumen y estudio del espacio. Tras esta actividad florentina, Giotto se traslada a Nápoles, donde permanece hasta 1332, aunque desgraciadamente no queda nada de esta etapa. Su última obra pictórica es un tríptico para el Cardenal Stefaneschi que se conserva en el Vaticano y data de 1330. En 1334, de regreso a Florencia, trabaja en las obras del campanile de la Catedral, que diseña y sin embargo no ve concluido pues fallece en 1337.

La figura de Giotto aglutina a su alrededor a un gran número de discípulos que trabajan en común y que, a su muerte, serán los continuadores de la escuela pictórica florentina. Quizás el más conocido sea Taddeo Gaddi, que se interesa por las arquitecturas, los efectos lumínicos y traza bellos escorzos en sus figuras, como vemos en las escenas de la vida de la Virgen realizadas para la *Capilla Baroncelli* en la Iglesia de la Santa Croce de Florencia. La obra más destacada de Bernardo Daddi es el *Políptico* que se conserva en el Museo de los Uffizi de Florencia, en el que vemos la Virgen típica sienesa y el legado de Giotto en el movimiento del Niño y el interés por la arquitectura. El pintor, escultor y poeta Andrea Orcagna quizá sea su discípulo más sobresaliente, como demuestra en su *Políptico de Cristo* en la *Capilla Strozzi* de la Iglesia de Santa María Novella (Florencia). En esta iglesia trabaja también Andrea da Firenze, en este caso en la denominada *Capilla de los Españoles*, ofreciendo un tipo de pintura más teológica e intelectual. En el mural titulado *El triunfo de Santo Tomás* (fig. 15) realiza una exaltación alegórica de la Orden de Predicadores mediante la representación de cada una de las Artes Liberales.

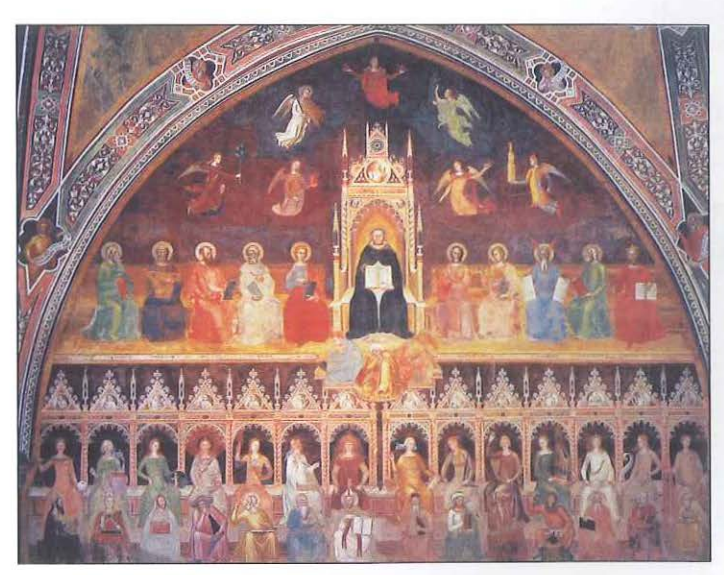


Figura 15. Andrea da Firenze, *El triunfo de Santo Tomás, Capilla de los Españoles, Iglesia de Santa María Novella* (Florencia).

2.3. *La escuela de Siena: Duccio, Simone Martini y los hermanos Lorenzetti*

La escuela de Siena se inicia con Duccio Bouninsegna, perteneciente a una generación intermedia entre Cimabue y Giotto. Nacido en torno a 1260, sus obras pueden enmarcarse dentro de la más fiel tradición bizantina, dominadas por la ternura y el sentimentalismo. Son muy pocos los datos que conocemos de su vida, el primero le sitúa en 1278 pintando las cubiertas de ciertos libros de cuentas en el ayuntamiento sienés, lo que seguramente le proporciona más encargos en la ciudad. Toda su actividad artística tiene lugar en Siena a excepción de la *Madonna Rucellai* (fig. 16), encargada en 1285 por una cofradía florentina para su iglesia de Santa María Novella, en la que representa a la Virgen sentada en el trono con el Niño y seis ángeles con un estilo todavía cercano al de Cimabue. La única obra documentada y atribuida sin margen de error a Duccio es la tabla de la *Maestá* (1308-1312) (figs. 17 a y b) que realiza para el altar mayor de la Catedral de Siena. Se trata de una obra compleja, ya que la tabla estaba pintada por las dos caras, se partió por la mitad y algunos episodios que la componían fueron subdivididos en pequeñas tablillas. Su reconstrucción nos ofrece una composición principal con la Virgen entronizada acompañada de santos, ángeles y los cuatro patronos de la ciudad en primer plano. Según los especialistas el anverso de la tabla se completa, a lo largo de la base, con una *predella* con escenas de la infancia de Jesucristo y, a lo largo de la parte superior, con los últimos episodios de la vida de la Virgen. Lamentablemente, algunas de estas tablas se han perdido y otras están en diferentes museos. En el reverso se presentan temas del Evangelio que constituyen un rico conjunto icono-

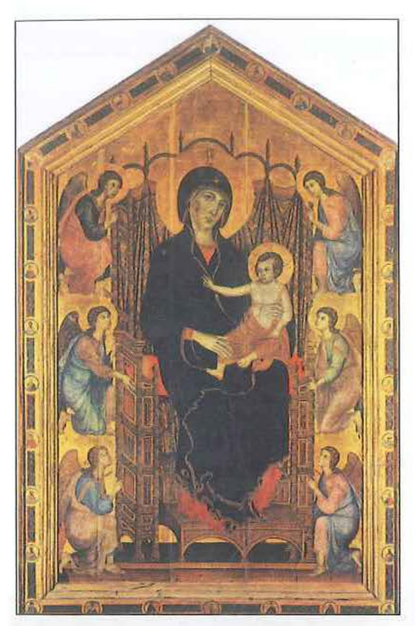


Figura 16. Duccio, *Madonna Rucellai,* Galería de los Uffizi (Florencia).



Figura 17a. Duccio, *Maestá*, anverso. Museo dell'Opera del Duomo, Siena (1308-1312).



Figura 17b. Duccio, *Maestá*, reverso. Museo dell'Opera del Duomo, Siena (1308-1312).

gráfico con temas de la vida de Jesucristo, incluyendo su Pasión, Muerte y Resurrección (figs. 18 y 19). Ésta es su realización más madura, en la que, partiendo de temas bizantinos, se preocupa fundamentalmente por la línea y el aspecto sinuoso de las figuras, por la representación del espacio, así como por el color, con los que consigue provocar la emoción del espectador.

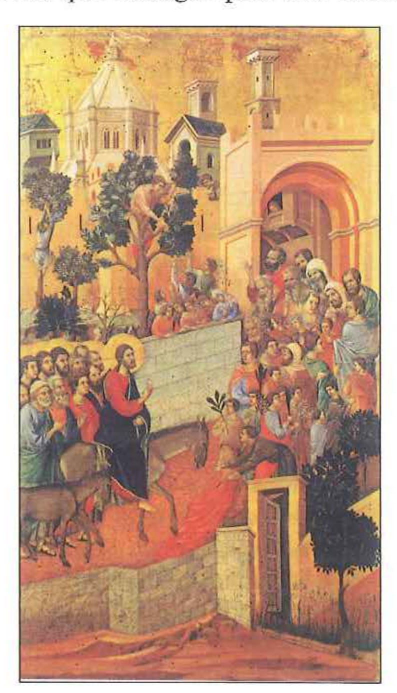


Figura 18. Duccio, *La entrada de Cristo en Jerusalén,* tabla del reverso de la *Maestá*. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

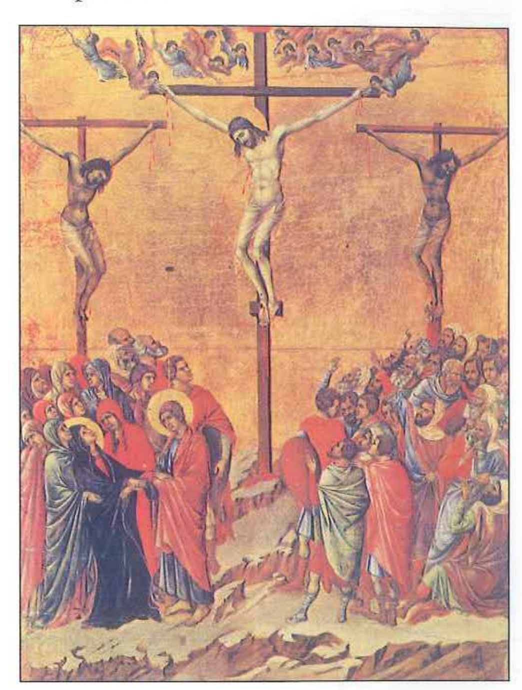


Figura 19. Duccio, *Crucifixión*, tabla del reverso de la *Maestá*. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.



Figura 20. Simone Martini, *Maestá*, Salón del Consejo del Palacio Público de Siena (1315).

Simone Martini, nacido en Siena en 1284 y fallecido en Aviñón en 1344, no sólo es continuador del arte del Duccio, sino que se erige como máximo representante de la escuela sienesa. Su primera obra conocida data de 1315, una *Maestá* (fig. 20) realizada para el Salón del Consejo del Palacio Público de Siena siguiendo el modelo de Duccio: la Virgen entronizada en el centro con el Niño en su regazo rodeada de ángeles y santos con un fuerte linealismo, todo ello enmarcado por un palio que da sensación de ligereza. Si bien las deudas con Duccio son evidentes, encontramos ya una atmósfera diferente: los personajes adquieren un carácter cortesano, con rostros idealizados, dentro del gusto sienés. Las figuras ya no se disponen en filas superpuestas en torno a la Virgen, sino en una disposición semicircular de manera que dotan de movimiento a la escena. Con esta primera obra, Martini inicia una carrera brillante que le llevará a trabajar a Nápoles, Asís, de nuevo Siena y finalmente Aviñón. En 1317 es llamado a Nápoles para realizar la tabla de *San Luis de Tolosa* (Museo de Capodimonte, Nápoles) (fig. 21), al que pinta sentado en un trono con capa de obispo y ricas joyas a las que renunciará para hacerse franciscano, y junto a él su hermano y comitente de la obra Roberto de Anjou. Probablemente tras este encargo se desplaza a Asís, donde decora la *Capilla de San Martín* para la iglesia inferior de San Francisco, un ciclo con diez episodios de la vida del



Figura 21. Simone Martini, *San Luis de Tolosa*, Museo de Capodimonte (Nápoles) (1317).

santo en los que enfatiza los aspectos caballerescos y en los que cuida especialmente la ambientación de las escenas. En 1328 vuelve a intervenir en el Palacio Público de Siena, en cuya Sala del Mapamundi realiza el *Retrato ecuestre de Guidoriccio da Fogliano* (fig. 22), magnífico ejemplo de pintura profana. En él la figura del *condottiero* sienés aparece recortada sobre el fondo azul entre las fortalezas conquistadas de Montemassi y Sassoforte, con una apariencia de paisaje irreal y deshabitado que anticipa el retrato ecuestre renacentista.



Figura 22. Simone Martini, *Retrato ecuestre de Guidoriccio da Fogliano* (detalle), *Sala del Mapamundi* del Palacio Público de Siena (1328).

En 1333 Simone Martini vuelve a los temas marianos ejecutando en Siena junto a su cuñado Lipo Memmi su célebre *Anunciación* (fig. 23), que se conserva en la florentina Galería de los Uffizi. Pintada al temple sobre tabla, Martini opta por un fondo dorado que le permite concentrar la atención sobre los personajes, llenos de refinamiento como es habitual en su obra. El carácter sinuoso y el movimiento del cuerpo de la Virgen al recibir el mensaje del ángel manifiestan la ternura y el idealismo propios de la escuela sienesa y del artista. La novedad se encuentra en la figura del Arcángel, que se dirige a María arrodillado, una

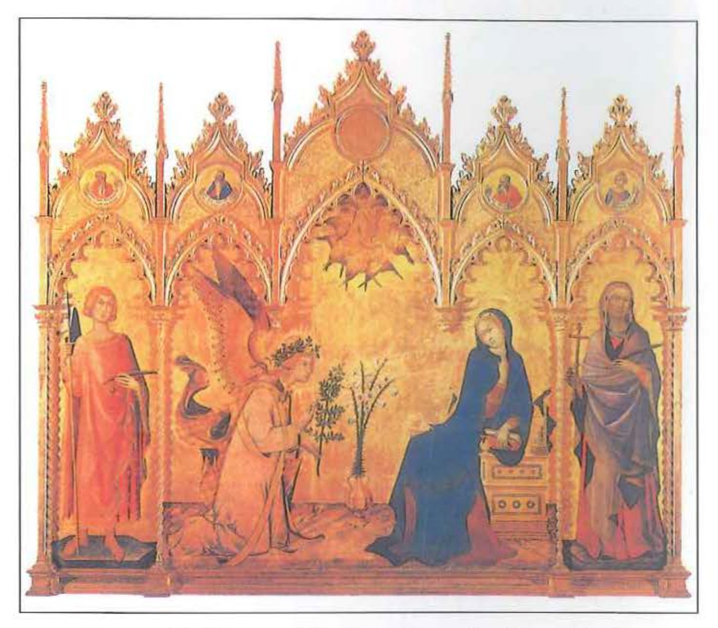


Figura 23. Simone Martini, *Anunciación*, Galería de los Uffizi (Florencia) (1333).

novedad iconográfica gótica. Los dos santos laterales se atribuyen a la mano de Memmi.



Figura 24. Simone Martini, *Sagrada Familia,* Museo de Liverpool.

Hacia 1340 Simone Martini se traslada a Aviñón, donde se había establecido la corte papal, que se convierte en lugar de intercambio artístico y cuna del denominado Estilo internacional. Acompañado de su esposa y hermano, Martini permanece en Aviñón hasta su muerte y su estancia en la ciudad resulta ser clave en la llegada de las influencias italianas. Sin embargo, muchas de las obras de este momento se pierden, como es el caso de los frescos de la portada de la iglesia de Notre-Dame des Doms, que se conservan en muy mal estado. La pequeña tabla de la *Sagrada Familia* (Museo de Liverpool) (fig. 24) procede también de este momento, en la que se representa a la Virgen y San José reprendiendo a Jesús tras haberse perdido en el templo. Se trata pues de una obra de carácter anecdótico en la que Martini emplea de nuevo un fondo dorado y se recrea en las expresiones de los personajes y el detallismo de sus atuendos. Tras Martini llegará una nueva hornada de pintores italianos encabezados por Matteo Giovanetti de Viterbo que se encargará de la decoración del Palacio de los Papas.

Volviendo a la pintura sienesa del *Trecento*, los hermanos Lorenzetti –Pietro y Ambrogio– continúan el estilo de Simone Martini y crean una escuela con proyección en el Renacimiento. Pietro es el mayor, al que sin embargo se le atribuyen pocas obras con seguridad. En la *Anunciación* del *Políptico de Arezzo*, uno de sus primeros trabajos realizado hacia 1320, muestra ya una simplicidad y un sentimiento que no se entiende sin el arte de Giotto, aunque carece de la elegancia de Duccio o Simone Martini. En Asís realiza para la iglesia inferior el ciclo con la narración de la *Pasión de Cristo* (1326-29), que destaca por su fuerte carácter expresivo próximo Giotto, deleitándose en detalles descriptivos. Ambrogio se forma primero junto a su hermano y más adelante en Florencia, lo que explica sus influencias de Giotto así como su preocupación por el espacio. Quizá como consecuencia de su viaje a Aviñón, en los años cuarenta se ve obligado a sustituir a Simone Martini como principal pintor sienés al serle encargadas la decoración de la *Sala de la Paz* o *de los Nueve* del Palacio Comu-

nal de Siena. Como humanista amigo de escritores y preocupado por la política, elige como tema de su pintura mural la *Alegoría sobre el Buen y Mal Gobierno* para la sala de reunión de los gobernantes sieneses. El *Buen Gobierno* (fig. 25) nos muestra la ciudad con la catedral y su torre así como su territorio circundante ocupados en el comercio o labores agrícolas y ganaderas. La



Figura 25. Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría del Buen Gobierno*, perteneciente a la *Alegoría sobre el Buen y Mal Gobierno, Sala de la Paz* o *de los Nueve* del Palacio Comunal de Siena.

justicia está sentada sobre un trono junto a la templanza, la providencia y otras virtudes, todas junto a una figura de mayor tamaño que representa el Bien Común. Con el mismo carácter naturalista aborda los *Efectos sobre el campo* (fig. 26), con los caballeros saliendo de la ciudad y los campesinos trabajando. Del fresco del *Mal Gobierno*, que se conserva en peor estado, reconocemos a la figura del Terror rodeada de los vicios y sometiendo a la justicia, todo ello con un gran expresionismo.

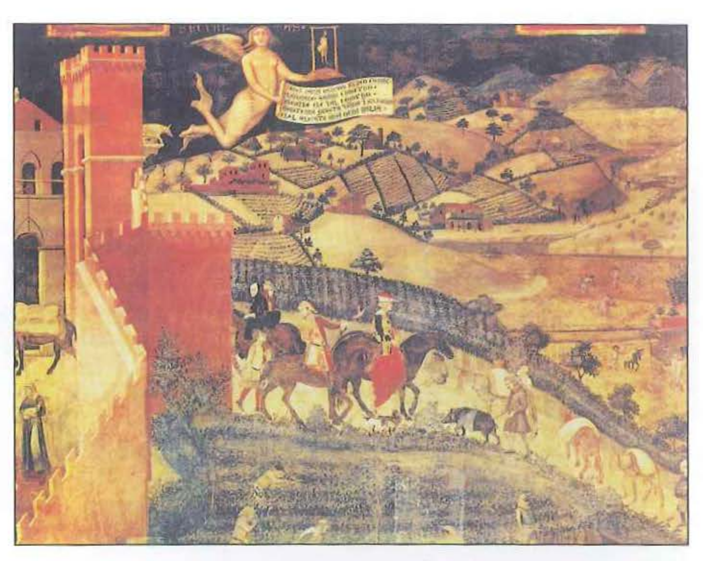


Figura 26. Ambrogio Lorenzetti, *Efectos del Buen Gobierno sobre el campo,* perteneciente a la *Alegoría sobre el Buen y Mal Gobierno, Sala de la Paz* o *de los Nueve* del Palacio Comunal de Siena.

3. La proyección del *Trecento* en España

La influencia italiana se introduce en España al final del primer cuarto del siglo XIV, incrementándose posteriormente a lo largo de este siglo y en la primera mitad del siglo XV. Las primeras manifestaciones de dicha influencia surgen en Baleares, dentro de la Corona de Aragón, que mantiene lazos familiares con Italia y relaciones comerciales con Génova y Florencia. Esto favorece la presencia de artistas italianos en la zona como Matteo di Giovanni, que trabaja en el rosetón de la Iglesia de Santo Domingo. Un equipo de miniaturistas de origen pisano o sienés realiza también en Palma de Mallorca el *Códice de los Privilegios* (1334), que se abre con una exaltación del poder real ejemplificado en la imagen de Jaime I entronizado bajo un dosel y rodeado de altos dignatarios. Se aprecian elementos tomados del arte de Duccio en cuanto a la suavidad de las líneas, al tiempo que una preocupación espacial en la concepción del trono o un estudio anatómico que nos remiten a Giotto.

Cataluña es otro foco pictórico importante gracias a su actividad comercial y la aparición de una burguesía que se convierte en promotora de la pintura gótica a través de los retablos. Los Bassa, padre e hijo, son considerados los introductores de las influencias italianas en la pintura catalana del siglo XIV, que se completa con Ramón Destorrents y los hermanos Serra como pintores más representativos. Ferrer Bassa es un artista de temperamento intensamente dramático, que se cree estuvo un tiempo exiliado en Italia, pero a partir de 1324 establece su taller en Barcelona y trabaja para la realeza y las familias más importantes de la ciudad. Es autor de una obra excepcional, las pinturas de la *Capilla de San Miguel* en el Monasterio de Pedralbes de Barcelona, realizadas entre 1341 y 1346. El conjunto consta de 22 composiciones al óleo que representan escenas del Nuevo Testamento que van desde la Infancia a la Pasión de Cristo junto con la representación de distintos santos de forma individual (fig. 27). En

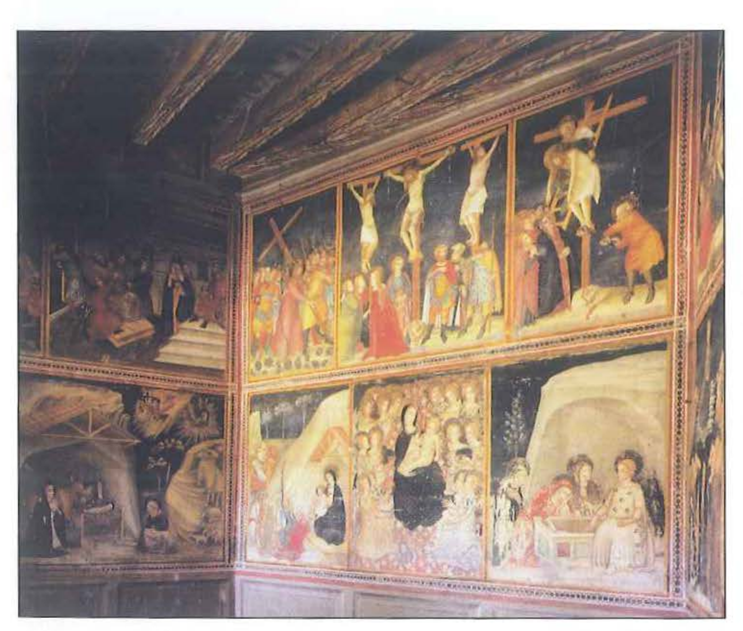


Figura 27. Ferrer Bassa, frescos de la *Capilla de San Miguel, Monasterio de Pedralbes* (Barcelona) (1341-1346).

el centro destaca la *Maestá* (fig. 28), una Virgen entronizada con el Niño que sigue el modelo italiano. La suavidad y el carácter sienés de la Virgen contrastan con la complexión fuerte y robusta del Niño, que le aproximan también al arte de Giotto. No sólo en esta escena sino en toda la capilla se conjugan a la perfección la búsqueda espacial y la preocupación por los efectos lumínicos de Giotto junto a la armonía cromática y suavidad del arte sienés, dando lugar a una obra comparable a los grandes conjuntos murales italianos. Esta doble influencia florentina y sienesa se observa en todo el arte catalán, si bien es mayor la relación con la escuela sienesa. Su hijo Arnau Bassa trabaja con él en su taller y de hecho colabora ya con él en la capilla de Pedralbes. Pero su obra más destacada es el *Retablo de San Marcos* (Seo de Manresa) (fig. 29), un encargo del gremio de los zapateros de Barcelona cuyo escudo vemos en el retablo, que más tarde se traslada a Manresa. De reducidas dimensiones, el retablo narra la historia del San Marcos, representándolo en la tabla central dejando las laterales para narrar sus milagros como patrono del gremio. Su sentido narrativo, la riqueza del colorido, el interés por las arquitecturas y su sensibilidad hacen de este retablo su gran obra.

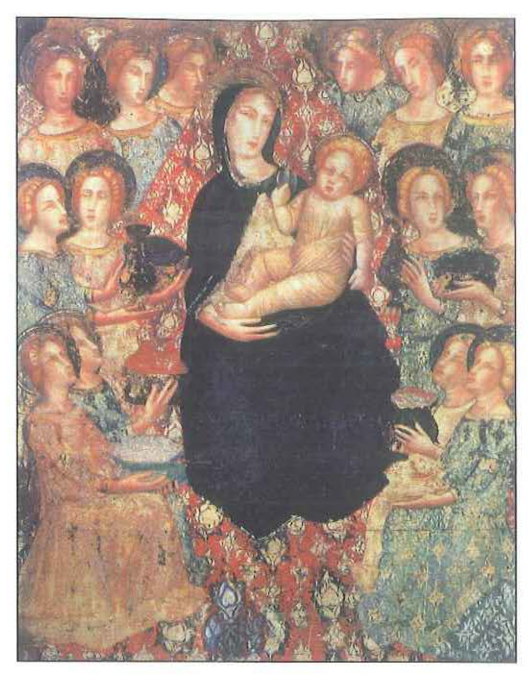


Figura 28. Ferrer Bassa, *Maestá, Capilla de San Miguel, Monasterio de Pedralbes* (Barcelona) (1341-1346).

Con el fallecimiento de los Bassa, Ramón Destorrents y Francesc Serra se convierten en los principales representantes de la escuela catalana. Destorrents trabaja para Pedro IV el Ceremonioso, que le encarga el *Retablo de la Almudaina*



Figura 29. Arnau Bassa, *Retablo de San Marcos, Seo de Manresa*.

para decorar su residencia real en Palma de Mallorca. La tabla central la dedica a *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (1353, Museo de las Janelas Verdes, Lisboa), donde manifiesta sus influencias sienesas en los rostros suaves y la estilización de las figuras, así como en la elegancia del dibujo y la belleza del colorido. A ambos lados aparecen la Virgen y el Arcángel Gabriel junto a Santa Catalina y Santa Bárbara, que portan las armas reales de las tres esposas del monarca.

La actividad de la familia de los Serra resume la pintura catalana del siglo XIV, pues representan la influencia sienesa en Barcelona extendiéndola por la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV. Los cuatro hermanos, de origen aragonés e hijos de un sastre de Barcelona, difunden la pintura de retablos con un carácter eminentemente narrativo y temas tomados de los evangelios apócrifos. Del mayor, Francesc Serra, no se ha podido identificar ninguna obra con seguridad, aunque se le atribuye El *Retablo de Sixena* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona). Dedicado a la Virgen, que aparece en la tabla central con el donante, se corona con el Calvario y en los laterales con episodios de la vida de María tomados de los evangelios apócrifos. De Jaume Serra es el *Retablo del Santo Sepulcro* (Museo Provincial de Zaragoza), dedicado al Salvador, cuya escena central con la Resurrección, nos muestra a Cristo saliendo triunfante del sepulcro con unos ángeles que forman en torno a él una mandorla. De nuevo se unen los elementos sieneses y florentinos, presentes en la estilización, el carácter decorativo de las vestiduras y el fondo dorado los primeros, o en la búsqueda espacial y la presencia de la perspectiva los segundos. También se le atribuye el *Retablo de Gualter* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona), dedicado a San Esteban, que aparece en la tabla central junto a los donantes y con historias tomadas del relato de *La leyenda dorada* en las tablas laterales. Pere Serra se forma junto a Destorrents y su obra más destacada es el *Retablo del Espíritu Santo* en la Iglesia de Santa María de Manresa (1394). En el conjunto hay una preocupación por el dibujo, caracterizado por su naturalismo, además de ofrecernos uno de los mejores repertorios de iconografía medieval, ya que aborda episodios desde la Creación hasta Pentecostés.

Durante la segunda mitad del siglo XIV se produce la llegada de influencias italianas a Aragón debido a sus relaciones con Aviñón y el intercambio de artistas de ambas procedencias. El italiano Romulo da Firenze realiza el *Retablo de Estopiñán* (Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona), caracterizado por una notable influencia de Giotto. El influjo del *Trecento* llega también por vía indirecta a través de Cataluña gracias a artistas formados en los talleres de Destorrents y los Serra, que por otra parte realizan encargos bajo mecenazgo aragonés. Valencia es el último reino de la Corona de Aragón en recibir las influencias italianas a través de Cataluña o Aragón, pues no debemos olvidar que Destorrents realiza un retablo para la ciudad. Pero también llegan influencias directas a través de Gerardo Starnina, un artista italiano que se establece

en Valencia y más tarde en Castilla. Allí realiza el *Retablo del San Eugenio* en la capilla del mismo nombre en la Catedral de Toledo, donde pinta escenas de la Infancia, la Vida y la Pasión de Cristo con tipos anatómicos y composiciones tomados de Giotto. En Castilla encontramos también un importante taller pictórico en torno a la Catedral de Toledo que decora su *Capilla de San Blas*, de entre cuyos artistas destaca el Maestro Rodríguez de Toledo, cuya influencia se dejará sentir en Valladolid, Cuenca e incluso en Andalucía.

BIBLIOGRAFÍA

GUDIOL RICART, José: *Pintura gótica catalana*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986. Profundo estudio sobre la pintura gótica en Cataluña con un capítulo dedicado a la influencia del *Trecento* italiano sobre los artistas catalanes.

PIQUERO, Mª A.B.: *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*. Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1989. Breve pero muy aclaratorio estudio de la pintura gótica de los siglos XIII y XIV que cuenta además con un importante banco de imágenes.

Tema 8

LA PINTURA DEL SIGLO XV: EL GÓTICO INTERNACIONAL Y LA PINTURA FLAMENCA

Joaquín Martínez Pino

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción

En los albores del siglo XV una profunda crisis afecta en Europa a las estructuras más fundamentales de la sociedad medieval. El Imperio, tras la muerte de Carlos IV, padece un rápido proceso de decadencia del que no se recuperaría hasta la llegada de los Hausburgo a finales de siglo. En Francia, el joven rey Carlos VI debió hacer frente a un interminable conflicto bélico con su vecina Inglaterra –Guerra de los Cien Años– a la par que trataba de contener las ambiciones políticas de sus tíos Felipe el Atrevido, duque de Borgoña, y Juan de Berry. En la Península Ibérica se perfilaba la creación de un nuevo centro político y cultural cuyo resultado fue la unificación de los reinos de Castilla y Aragón y la expulsión de los árabes. Mientras tanto, en el Este, los turcos ocuparon los Balcanes y Constantinopla, dando fin al imperio Cris-

tiano de Oriente. En el ámbito religioso, una profunda crisis interna, el Gran Cisma de Occidente, obligaría al Papado a trasladar su sede a la ciudad francesa de Aviñón. Al declive de la autoridad papal se unió del desarrollo de potentes movimientos religiosos que pretendían la renovación de la Iglesia y que, a menudo, tenían también un marcado carácter social. A la desintegración de estas estructuras consolidadas debemos sumar otros factores que caracterizan el periodo final de la Edad Media y que, en gran medida, anuncian el final de una época. No podemos dejar de llamar la atención sobre impacto demográfico que supuso la pandemia de Peste Negra que, desde mediados del siglo XIV asoló Europa en sucesivos brotes, mermando hasta un tercio de la población. La muerte se convierte a partir de este momento en una realidad que invade la vida cotidiana, imponiendo una reflexión sobre la fugacidad de la vida que tiene sus lógicas consecuencias en el ámbito artístico –buen ejemplo sería el desarrollo de los sepulcros, del que ya hemos hablado anteriormente–. Sin embargo, a pesar de todo, este periodo de miseria y crisis se convirtió, en el ámbito de las artes plásticas, en uno de los más importantes de la historia del arte.

2. El gótico internacional y su desarrollo en Europa

Utilizamos los términos de *gótico internacional, estilo cortesano* o, simplemente, *arte 1400,* para referirnos a un tipo de pintura que se desarrolla en Europa aproximadamente entre 1380 y mediados del siglo XV, si bien en la mayor parte de lugares no supera tercera década.

De la misma forma que ocurre con otras artes, la pintura del gótico internacional se encuentra estrechamente vinculada al auge de las cortes europeas y tiene como objetivo agradar a una clientela que se deleita en lo exquisito y lo fantástico. Esta relación que se establece entre el artesano y el cliente es la que ha llevado a ampliar este concepto para referirse no sólo a la escultura, sino también a tapicería o a la decoración arquitectónica realizada durante este periodo. Sin embargo, mientras que en estas artes es relativamente fácil identificar las diferencias que caracterizan las distintas regiones, en la pintura asistimos a un grado de cohesión y unidad sin precedentes hasta el momento. En este sentido, la expansión y consolidación del gótico internacional es en gran medida consecuencia de la actividad política y cortesana de sus promotores. Hay que recordar que pintura y miniatura se convirtieron pronto en objeto de coleccionismo, y que se ofrecían como regalo para sellar alianzas matrimoniales o consolidar la amistad entre familias.

Estilísticamente, la pintura del gótico internacional se caracteriza por un dibujo delicado y expresivo, por una tendencia hacia la curva y el arabesco en

el movimiento de los personajes y ropajes, y por el uso de colores brillantes que buscan armonías llamativas. A diferencia del gótico lineal, la línea pierde esa primacía que era característica del modelo francés, aunque sigue manteniendo su carácter como elemento constitutivo de la forma. Por su parte, el color se desarrolla progresivamente hasta dotar, a través de sus gradaciones, de volumen y cuerpo a las figuras. Un último aspecto, relacionado con la búsqueda de la espacialidad, debe ser también tenido en cuenta. Aunque no todos los artistas considerarán éste un problema básico, determinadas miniaturas o pinturas proporcionan en torno al año 1400 soluciones que estarían por encima incluso de las experiencias italianas. En cualquier caso, se aprecia un interés común por los elementos arquitectónicos o paisajísticos que constituyen las escenas.

Resulta difícil precisar en qué momento surge el gótico internacional. En la formación de este estilo la corte papal de Aviñón ha sido considerada tradicionalmente como el lugar en el que confluyen el modelo francés lineal y el de la escuela sienesa con la llegada de artistas como Simone Martini. En opinión de Yarza, la formación del estilo internacional resulta más compleja, pero en cualquier caso hay que tener en cuenta que sus protagonistas debieron conocer ambos modelos, llegando a una síntesis que varía según las zonas. Más allá de las formas y del mecenazgo cortesano, en cuyo caso toda la producción realizada para las cortes de Carlos v en París y de Felipe el Atrevido en Borgoña tendría que calificarse como dentro del gótico internacional, Alain Erlande señala un aspecto fundamental que a su juicio caracteriza este estilo: mientras que los artistas de la generación precedente habían intentado individualizar los rasgos de los seres que representaban, interesándose por el retrato, los pintores del gótico internacional renuncian a ello para representar personajes siempre jóvenes y bellos, de tal forma que los individuos no se representan en su realidad física, sino en el rol que cumplían en la sociedad.

Sociológicamente, este arte sería el reflejo de una clase social que huye de una realidad demasiado dramática para refugiarse en una vida de lujo y de placer. Más que nunca el arte parece apreciarse por el goce que proporciona, más allá de su función.

Tal y como venía siendo habitual, la miniatura ocupa un lugar de excepción en la producción pictórica de estos años. Entre la variedad de libros que se realizan –vidas de santos, crónicas históricas, biblias, e incluso libros científicos– adquiere un espectacular desarrollo el *libro de horas,* que sustituye definitivamente al salterio como libro de devoción de uso privado. El aprecio hacia esos libros es tal que se convirtieron en objeto de colección por parte de reyes y nobles. Estas obras contenían las oraciones para cada hora del día, con partes dedicadas a *la Virgen, a los Santos, a la Pasión, a los Difuntos*, etc. La miniatura servía para ilustrar cada una de estas partes con las escenas pertinentes. También era común la inclusión de un calendario al inicio, que podía estar acompañado o no de un zodiaco. De acuerdo con su carácter, el formato de estos libros solía ser reducido, aunque existen variaciones de tamaño.

Respecto a los centros de producción, se mantienen como focos de primer orden París y Dijon en Francia. Participaron igualmente en este estilo Bohemia y Hamburgo en el Imperio, Milán en Italia, Cataluña en España, e Inglaterra.

Francia

Entre los príncipes franceses, el duque Jean de Berry destacó como gran mecenas artístico y coleccionista de libros miniados. Ya hemos comentado que había encargado al Maestro del Paramento de Narbona la iluminación de unas *Muy Bellas Horas* (París, Biblioteca Nacional). Pronto encontramos a Jacquemard de Hesdin, excelente miniaturista, trabajando en la realización de *Las Grandes Horas del duque de Berry* (París, Biblioteca Nacional). Este manuscrito, cuyo tamaño supera ampliamente el formato tradicional, estaba ricamente iluminado con obras de gran tamaño que, desgraciadamente, se han perdido. Sólo una escena conservada en el Museo del Louvre, un *Cristo con la Cruz*, parece pertenecer a este libro y atribuirse con certeza a Jaquemard de Hesdin. De hecho, sabemos que la mayor parte de las iniciales historiadas conservadas en el manuscrito fueron realizadas por otro maestro, al que se conoce como Pseudo-Jaquemard. Sin embargo, podemos apreciar el estilo de Jaquemard de Hesdín en otra obra encargada por el duque, *Las Muy Bellas Horas de Notre-Dame* (Bruselas, Biblioteca Real), de la que se le atribuye buena parte y en la que hace gala de un gran conocimiento de la pintura de Siena.

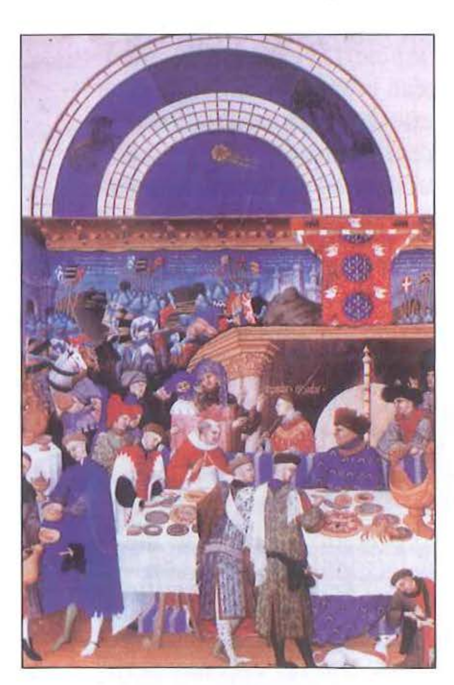


Figura 1. Muy Ricas Horas del duque de Berry. *Hermanos Limbourg. Chantilly, Museo Condé.*

Desde principios de siglo el duque contó entre sus maestros miniaturistas con tres figuras de gran importancia: los hermanos Jean, Herman y Paul Limbourg. De ellos sabemos que debieron morir jóvenes, pues se pierde su pista en el año 1416, y que eran sobrinos del pintor Jean Malouel. Antes de entrar al servicio del duque de Berry trabajaron en Borgoña al servicio del Felipe el Atrevido, realizando una *Muy Bella y Notable Biblia* (París, Biblioteca Nacional). Desde 1404 hasta su desaparición, participaron en las *Pequeñas Horas del duque de Berry* y en *Las Muy Bellas Horas de Notre-Dame* (Bruselas, Biblioteca Real). Sin embargo, las mejores obras de los hermanos Limbourg son *Las Muy Bellas Horas* (Nueva York, Museo Cloister) –un códice completo que incluye ciclos poco comunes, como las letanías– y *Las Muy Ricas Horas* (Chantilly, Museo Condé) (fig. 1).

En esta segunda obra, que quedó inconclusa por la muerte de promotor y artistas, podemos reconocer las más importantes novedades que introducen en la miniatura. El calendario, que se acompaña de un zodiaco, es utilizado en este caso para mostrar, junto a las labores propias de cada mes, los escenarios en los que se desarrollan las actividades de la corte ducal. Las miniaturas se conciben como un cuadro abierto al mundo en el que se hace evidente la preocupación por dotar de perspectiva a la escena y el conocimiento de la pintura mural italiana. Los ropajes y las actitudes –damas que recogen flores, jinetes que participan en torneos, etc.– remiten a un mundo de sofisticación y lujo al que ya hemos hecho referencia.

En París, la actividad artística continuó siendo muy intensa. En ella se daban cita influencias nórdicas y meridionales, que se conjugaban con una arraigada tradición. Tres son los maestros miniaturistas que debemos destacar en este centro: el Maestro de Boucicaut, el Maestro de Bedford y el Maestro de Roham.

Conocemos como Maestro de Boucicaut al autor de un libro de horas propiedad del mariscal del mismo nombre. Algunos han intentado identificarlo con Jacques Coene, pintor que trabajaba para este señor. El *Libro de Horas de Boucicaut* (París, Museo Jacquemart-André) destaca por su interés por dotar de profundidad a las escenas. Para ello dispone, en miniaturas como *la Huida a Egipto* (fig. 2), un amplio paisaje en el que la sucesión de planos se acompaña de una degradación en los colores. De esta forma la luz adquiere un papel primordial en la construcción espacial, creando una perspectiva aérea.

El Maestro de Bedford fue, posiblemente, colaborador del maestro de Boucicaut. Su obra más conocida es el *Libro de Caza del Gastón Phébus* (París, Biblioteca Nacional), donde se percibe su interés por la naturaleza, a la que sin embargo no duda en idealizar.

El Maestro de Rohan, por su parte, se separa estéticamente de sus contemporáneos con una miniatura que rechaza la espacialidad y que pone el acento en la expresividad. A partir de 1420 aparece vinculado a la familia Anjou, exiliada en ese momento en Bourges. *Las Grandes Horas de Rohan* se compone de escenas



Figura 2. Huida a Egipto del Libro de Horas del Mariscal Boucicaut. *París, Museo Jacquemart-André.*



Figura 3. Anunciación y Visitación *del retablo de la Cartuja de Champmol. Melchior Broederlam.*

en las que se subraya una visión patética y sublime. En ellas el detalle y la ambientación carecen de interés, mientras que se retoma el uso de fondos abstractos.

En Dijón, la corte de Felipe el Atrevido no desatendió la producción de libros miniados. Sin embargo, se observa una predilección en estos momentos por la pintura sobre tabla. Aquí trabajaron pintores como Jean Malouel o Jean de Baumetz. Sin embargo, el artista con el que se introduce plenamente el gótico internacional es Melchior Broederlam. A él debemos los paneles pintados del *Retablo de la Cartuja de Champmol*, en el que trabajó entre 1392 y 1397 junto al escultor Jacques de Baerze. En el panel de la *Anunciación y la Visitación* (fig. 3) se hacen patentes muchas de las características que vinculan esta obra a la pintura del Trecento italiano. Así se observa en la clara distinción entre los espacios de arquitectura y de paisaje, en las construcciones que armonizan con la figura humana y en la construcción de los paisajes y montañas.

El Imperio

En Alemania, durante los reinados de Carlos IV y de su hijo Wenceslao, Bohemia se consolida como el gran centro artístico hasta el cambio de siglo. Aquí llegan maestros de Francia e Italia, cuyas formas se mezclan con la tradición propia, cargada incluso de un lejano bizantinismo. Entre los pintores que podemos destacar en este periodo se encuentran el maestro del *Retablo de Trebón* (1380) –su obra se caracteriza por una fuerte expresividad que se entremezcla con detalles de estética internacional– y Jean de Streda, autor del *Liber Viaticus* (Praga, Biblioteca Nacional) –en el que demuestra una mayor asimilación de las formas francesas e italianas–.

Sin embargo, las obras más importantes de esta época se relacionan directamente con Wenceslao, gran animador del *scriptorium real*. La *Bula de oro de Carlos IV* (Viena, Biblioteca Nacional), la *Gran Biblia* inacabada (Viena,

Biblioteca Nacional) y el *Martirologio de Gerona* (Gerona, Catedral) son algunas de estas obras en las que a menudo se observa la inclusión de divisas heráldicas y emblemas relacionados con la figura del emperador.

En torno a 1400 se produce un desplazamiento del foco artístico hacia el norte, donde destaca la ciudad de Hamburgo. Allí trabajó desde 1367 el Maestro Beltrám, autor de una obra de gran relevancia, el *Retablo de Grabow* para la iglesia de San Pedro (Hamburgo, Kunsathalle), donde hace gala de su conocimiento del arte sienes en el gusto por el arabesco, aunque se mantiene ligado a la tradición en los fondos dorados y las proporciones robustas. Mucho más éxito tuvo el arte flexible y mejor adaptado a la sensibilidad de la época del Maestro de Francke, autor del *Retablo de Santa Bárbara* (Helsinki, Museo Nacional) (fig. 4). La mayor personalidad del gótico internacional fue Conrad de Soest, que realizó entre 1403 y 1404 el *Retablo de Wildungen*. Aquí se une el gusto por el arabesco y la elegancia del etilo internacional con una cierta monumentalidad. Alrededor de la ciudad de Colonia, en la Región del Alto Rin, se desarrolla una pintura de gusto suave y encantador. La obra más representativa es la tabla del *Paraíso de Francfort* (Museo de Francfort) (fig. 5). La escena presenta a varios



Figura 4. *Retablo de Santa Bárbara. Maestro de Francke. Helsinki, Museo Nacional.*



Figura 5. Paraíso de Francfort. *Museo de Francfort.*

personajes sagrados dispuestos en un bucólico jardín cerrado que alude, tanto al paraíso como a la propia virginidad de María *–Hortus conclusus–*.

España

En la Península Ibérica es imposible hablar de un gótico internacional generalizado. Paradójicamente será muy escaso en Castilla, donde la corte tenía un mayor peso, mientras que sí logra un buen desarrollo en Cataluña, zona burguesa por excelencia. Sin duda, la presencia de Violante de Bar, esposa de origen francés de Juan I de Aragón y coleccionista de libros, contribuyó a la llegada del estilo internacional.

El primer gran foco es el de Barcelona. Tras una etapa de asimilación en la que debemos nombrar a Rafael Destorrents y a Jean Melec, el gótico internacional se afirma sin vacilación en la pintura de Luis Borrassá. Conocemos de este maestro una vasta producción que sólo se explica con la participación de un gran taller. Entre sus obras podemos citar el *Retablo de San Pedro de Tarrasa* (1411) o el de *Santa Clara* realizado para las Clarisas de Vic (1414). Pero es Bernat Martorel el que llega más lejos en la interpretación de los modelos franceses, que seguramente conoció directamente. Entre su extensa producción, donde demuestra el dominios tanto de la iluminación como de la pintura sobre madera, destaca el famoso *San Jorge* (Chicago, Instituto de Arte), en el que reinterpreta una de las miniaturas de las *Horas del Mariscal Boucicaut* (fig. 6).

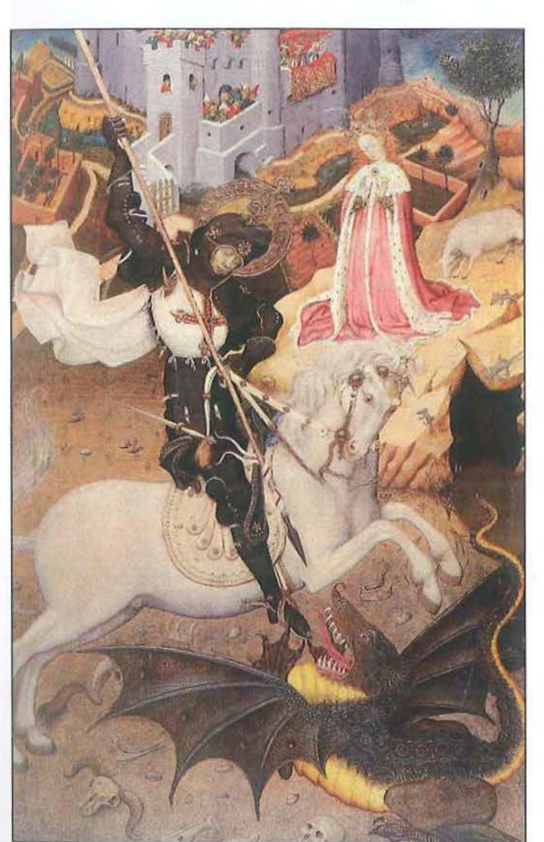


Figura 6. San Jorge. *Bernat Martorel. Chicago, Instituto de Arte.*

Valencia se convirtió en un segundo centro de relevancia. Se trata de una región en la que hay una clara preferencia de la pintura respecto a la escultura, y que se enriquece en gran medida con la llegada de artistas de procedencia diversa. El primero de estos maestros sería Marçal de Sax, del que sólo conservamos, en mal estado, la *Duda de Santo Tomás* del retablo de la catedral de Valencia. Pese a todo, su estilo profundamente expresivo y áspero nos indica su posible procedencia del Imperio.

Por su parte, Gerardo Starnina es un florentino que está a caballo entre el gótico internacional y el renacimiento. En Valencia participó en el *Retablo de Fray Bonifacio Ferrer* (Museo de Valencia), debiéndose a su mano las escenas de la *Crucifixión* y de la *Anunciación,* en la zona alta, y el *Varón de Dolores* del bancal. El tercer gran maestro de esta etapa inicial es Pere Nicolau, cuya única obra conservada es el *Retablo de Sarrión Teruel.* A una segunda etapa pertenece Gonçal Paris en cuyo *Retablo de San Martín* (Valencia, Museo de Bellas Artes) podemos apreciar su conocimiento de la pintura de origen flamenco.

Italia

Tras las grandes aportaciones realizadas durante el Trecento en Siena y Florencia, en la península italiana se asiste a finales de siglo a una renovación de la pintura gótica internacional. Lógicamente, está tendrá lugar en ambientes propios de una vida cortesana, tal y como ocurre en Milán, donde la casa de los Visconti gobierna hasta mediados del siglo XV. Allí tiene lugar una producción de libros que pretende situarse a la altura de los talleres del Norte. Uno de los ejemplares más valiosos es el *Libro de Horas* realizado por Giovannino di Grassi para Giangaleazzo V, donde se hace evidente que el autor conocería algunas de las obras realizadas en Bohemia.

Pero también en Florencia, a pesar de ser una ciudad eminentemente burguesa, algunas familias experimentaron el gusto por la pintura amable del gótico internacional, produciéndose una revitalización de la pintura sienesa entre finales del siglo XIV y los primeros decenios del siglo XV. Aquí sobresale la personalidad de Lorenzo Mónaco, miniaturista y pintor de extraordinaria calidad que destaca en la estilizacón de la forma y del color. Entre sus obras más importantes se encuentran la *Epifanía y la Coronación de la Virgen* (Ufizzi) y la *Adoración de los Reyes Magos* (Museo de Berlín) (fig. 7). El argumento se utiliza aquí para desplegar un cortejo formado por exóticos y elegantes personajes.



Figura 7. *Adoración de los Reyes Magos. Lorenzo de Mónaco. Museo de Berlín.*

A partir de esta recuperación del arte gótico, existen toda una serie de artistas cuya obra fluctúa entre el gótico internacional y el renacimiento. Entre ellos Antonio Pisano, Pissanelo, autor del *Gran Fresco de San Jorge y de la Princesa Trebisonda* en Santa Anastasia (1433-1438); o Gentile da Fabiano, cuya *Adoración de los Reyes Magos* (1423) se convierte en un pretexto para la presentación de un elegante desfile cortesano.

Inglaterra

En Inglaterra, la pintura del gótico internacional ha conservado pocos testimonios. El más importante y singular es *El Díptico de Wilton* (Londres, National Gallery) (fig. 8). En esta obra, realizada durante el reinado de Ricardo II (1383-1399), se presenta al rey arrodillado ante la Virgen con el Niño. Le acompañan tres santos protectores: Edmundo, Eduardo el Confesor y Juan el Bautista; mientras que la Virgen aparece rodeada por ángeles. El cuadro, cuyo fondo dorado contribuye a crear un espacio simbólico, destaca por la riqueza y precisión en los detalles y por la sutileza de la paleta. No cabe duda de que el pintor, cuyo origen inglés ha sido durante mucho tiempo discutido, conocía con precisión el arte francés y bohemio.



Figura 8. Díptico de Wilton. *Londres, National Gallery.*

3. La pintura flamenca

3.1. *Los Países Bajos, centro de un nuevo sistema de representación*

Mientras que en la mayor parte de Europa las primeras décadas del siglo XV prolongan las formas del gótico internacional, en los Países Bajos asistimos a una recuperación del naturalismo nórdico que cristaliza en una extraordinaria escuela de pintura. El camino que emprende la pintura flamenca responde a un cambio que se produce en el ámbito del pensamiento y que, desde mediados del siglo XIV, supone una reacción a las teorías aristotélicas. Se trata, como señala Erlande, de la aparición del nominalismo, una corriente filosófica contraria a la idea de "los universales", que establece que no existe ninguna realidad universal fuera del alma. De esta forma, la realidad se convierte en el único medio disponible para llegar al conocimiento, abriendo así una importante vía al naturalismo.

Pero los cambios que hacen posible este nuevo sistema de representación provienen también de la esfera social. En los Países Bajos el desarrollo del comercio había dado lugar a la consolidación de una importante burguesía que pronto se convirtió en la mejor clientela de los pintores. El gusto de estos comitentes se alejaba, evidentemente, del refinamiento y elegancia que primaban en las cortes. No obstante, paradójicamente, la decisión de Felipe el Bueno de trasladar la corte ducal a los Países Bajos dotó de un gran impulso al desarrollo del arte flamenco. Un segundo aspecto a destacar es la vigencia y fortaleza que adquirió la organización de los pintores en gremios que controlaban la producción, de acuerdo con el carácter comercial y artesanal de estas ciudades. El taller se convierte en el escenario en el que se enseñan técnicas muchas veces secretas. Así sucedería con el óleo, una técnica que, aunque ya era conocida, los flamencos perfeccionaron hasta un grado antes inimaginable; o con la multiplicación de veladuras que, gracias a la superposición de capas de pintura casi transparentes, creaban efectos cromáticos de gran valor.

Gracias a este perfeccionamiento técnico y al virtuosismo de su ejecución, los pintores flamencos pudieron representar la realidad en su múltiple diversidad: atendiendo a la representación del espacio tridimensional, a la luz, a las calidades de los objetos, fuesen del material que fuesen, y a los hombres que se mueven dentro de un espacio real. Las experimentaciones espaciales culminaron con resultados en ocasiones muy superiores a los italianos, aunque al contrario de éstos se realizan de un modo intuitivo, sin la intención de crear un sistema de perspectiva. La línea se disuelve y la figura adquiere corporeidad mediante la gradación del color y la hábil utilización de los efectos lumínicos. Respecto a la temática, continúa siendo preferentemente religiosa, aunque en

muchas ocasiones las escenas se desarrollan en interiores domésticos. Por otra parte, el interés de los pintores flamencos por recrear el mundo circundante les conduce al desarrollo del retrato, de la misma forma que les lleva a incorporar, como una constante, el paisaje urbano o natural a los espacios interiores a través de puertas o ventanas. El pequeño formato de algunas de las obras y el detallismo y precisión en la representación vinculan a estos pintores con una larga y extraordinaria tradición miniaturista.

3.2. *La formación del modelo flamenco. El Maestro de Flemale, Jan van Eyck y Roger van der Weyden*

El camino emprendido por la pintura flamenca tiene como principales protagonistas a tres autores cuyas relaciones no han podido ser del todo dilucidadas: el Maestro de Flemale, Jan van Eyck y Roger van der Weyden. A pesar de las notables diferencias existentes entre ellos, a todos les une una misma voluntad por representar la realidad.

Maestro de Flemale

En la actualidad, la historiografía coincide en identificar, a partir del estudio realizado por Panofsky, al denominado Maestro de Flemale con Robert Campín (1378-1444). De él sabemos que dirigía, desde 1406, un taller en Tournai de gran relevancia y que fue maestro de pintores como Jacques Daret y Rogier Van der Weyden. Sin duda conoció y meditó sobre la obra de sus predecesores –Hermanos Limbourg, Sluter, Broederlam etc.– de los que extrajo importantes enseñanzas tanto en la utilización del color como en la composición. Ya en sus obras más antiguas, como los paneles de Fráncfort con las escenas de *La Virgen con el Niño, la Verónica y la Trinidad,* destaca su concepción de la figura humana en términos de solidez y tridimensionalidad, su conciencia de la perspectiva y su preocupación por los detalles de la vida cotidiana.

El cuadro de *la Natividad de Dijón* (Museo de Bellas Artes), fechado entre 1425 y 1430, refleja claramente la influencia de los miniaturistas tardogóticos. La composición, con la disposición oblicua del establo deriva directamente de la *Natividad* de *Las Muy Ricas Horas del Duque de Berry*, mientras que el motivo de los pastores adorando es de procedencia italiana. Sin embargo, la pintura destaca por los resultados obtenidos en la representación del paisaje, que Panofsky ha descrito como la consecuencia de la aplicación de la perspectiva aérea a las experiencias paisajísticas de los hermanos Limbourg y Jacquemart de Hesdin.

En la *Virgen con el Niño* (1425) de Londres (National Gállery) (fig. 9), Robert Campín presenta aparentemente una escena de género, en la que una madre da el pecho a su hijo. El espacio refleja el interior de una casa burguesa al uso, de alguna ciudad del norte, tal y como se extrae del tipo de arquitectura que se ve a través de la ventana. Sin embargo, un análisis detallado nos permite observar la utilización de un lenguaje simbólico similar al que caracterizaría la obra de Van Eyck. La cesta detrás de la figura es el nimbo sagrado, mientras que el libro abierto sobre el banco alude las profecías de la virgen. Los profetas y apóstoles que ornamentan el mueble prefiguran a Cristo y la copa sería el cáliz que anuncia el futuro sacrificio.



Figura 9. Virgen con el Niño. *Maestro de Flemale. ¿Robert Campín? Londres, National Gallery.*

El *Tríptico de Merode* (1425-1428) (fig. 10) constituye posiblemente la obra más célebre de este maestro. En la tabla central se muestra la famosa *Anunciación*. En la hoja izquierda se presentan los donantes,



Figura 10. Tríptico de Merode. *Maestro de Flemale. ¿Robert Campín? Nueva York, Cloister Museum.*

arrodillados ante la puerta que daría acceso a la estancia. En la derecha encontramos *el taller de José*, que aparece trabajando mientras al fondo podemos observar cómo se desarrolla la vida en la plaza del mercado. Al igual que el cuadro anterior, se vale de las baldosas del suelo y de los muros laterales para construir un espacio tridimensional en el que, no obstante, la perspectiva resulta forzada. Estilísticamente, se aprecian algunos elementos típicos de la pintura de este autor: la caracterización de los personajes, de aspecto plano y cara ancha, o los pliegues zigzageantes, irregulares y redondeados de los vestidos.

También entre sus obras más bellas se encuentra el conocido como *Retablo de Santa Bárbara* (1438) del Museo del Prado. En realidad, se trata de dos tablas que podrían haber sido laterales de un tríptico del que se ha perdido la tabla central. En una de ellas se representa al comitente, el fraile Heinrich von Werl, en similar posición a la descrita en el tríptico anterior. Junto al él aparece *San Juan Bautista* portando los atributos que lo identifican, y entre ambos un espejo cóncavo cuyo reflejo revela la presencia de otros dos personajes en la estancia, –lo que demuestra el conocimiento de la obra de Jan van Eyck–. Tanto en ésta como en la tabla vecina, dedicada a *Santa Bárbara*, el Maestro de Flemale se sirve nuevamente de objetos extraídos de la realidad inmediata para dotar de significación a la obra. Así, la clave de la identificación de la figura femenina como Santa Bárbara sería la construcción de la torre que se observa a través de la ventana –esta santa fue encerrada por su padre en una torre–. De no ser así habríamos identificado la escena como una representación de la Virgen debido a la presencia de un florero con un lirio, de un jarrón cubierto por una toalla, de una chimenea y de una jarra llena de agua; símbolos todos ellos que aludían a la pasión, a la virginidad y a la maternidad de María. De esta forma que se puede concluir que Santa Bárbara se presenta aquí como la reencarnación simbólica de la Virgen.

Jan van Eyck

Las mayores novedades del estilo flamenco se dieron cita, junto al mencionado Maestro de Flemale, en la personalidad de Jan van Eyck (c.1390-1441). Un artista al que acompañó la fama y el reconocimiento durante toda su vida y que, hoy día, se encuentra entre los grandes nombres de la historia del arte.

Más allá de su exquisita técnica, su imaginación compositiva o su capacidad para el retrato, Jan van Eyck destaca por la complejidad intelectual de sus obras, en las que parece complacerse en el uso de un lenguaje de símbolos y metáforas cuyas lecturas van más allá del propio encargo del cliente. Sabemos de él que seguramente fue miniaturista y que trabajó para el conde de Baviera hasta que entró al servició de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en cuya corte ocupó distintos cargos, no siempre relacionados con la pintura. No obs-

tante, entre su clientela se encontrarían también altos cargos de la aristocracia y de la burguesía.

El *Políptico del Cordero* (fig. 11), de la catedral de San Bavón de Gante (1432) es la primera obra en la que aparece su firma. Según reza la inscripción realizada por el propio Jan van Eyck, la obra fue comenzada por su hermano Hubert –del que casi nada más sabemos– por encargo de Joos Vijd. Sean cuales sean las partes realizadas por Hubert –seguramente la zona media interior–, lo que no cabe duda es de que se trataría de un pintor de gran técnica. Con el políptico cerrado, en los extremos de la parte baja encontramos las figuras arrodilladlas de los donantes y, entre ellos, las figuras en grisalla –imitando estatuas– de San Juan Bautista y San Juan Evangelista. En la zona media se representa la *Anunciación* y, sobre ésta, aparecen los profetas Zacarías y Miqueas y las sibilas Eritrea y Cumana. Al Abrir las tablas destaca, en la zona baja, el tema central de la *Adoración del Cordero*. La escena se desarrolla en un magnífico paisaje, en el que los grupos de personajes se distribuyen en torno al *Cordero Místico* y a la *Fuente de la Vida*. Por su parte, la zona alta está presidida por la *Deesis*, con *Cristo Juez* entre María y el Bautista. A los lados, grupos de ángeles cantan y tocan instrumentos musicales, mientras que en los extremos destacan por su grado de naturalismo las figuras de *Adan* y de *Eva*.



Figura 11. Políptico del Cordero. *Hubert y Jan van Eyck. Gante, Catedral de San Bavón.*

En 1343, realiza *El matrimonio Arnolfini* (fig. 12), retrato de boda de uno de los miembros de esta familia de mercaderes y hombres de negocios de origen italiano, donde pone de manifiesto nuevamente su capacidad para jugar con elementos simbólicos y significados ocultos. En este caso, el cuadro es mucho más que un mero retrato, es sobre todo una representación simbólica del sacramento del matrimonio. La escena discurre en el interior de lo que parece la cámara nupcial. El esposo recoge suavemente con su mano izquierda la mano de la dama, mientras que levanta la derecha en actitud solemne. En el muro del fondo, un espejo nos revela la presencia de dos personajes más en la habitación. Este juego de planos visuales implica al espectador en la escena y le convierte en testigo del enlace. Sobre el espejo, el pintor escribió: "Jan van Eyck estaba allí",



Figura 12. El Matrimonio Arnolfini. *Jan van Eyck. Londres, National Gallery.*

fórmula que alude más a su condición de testigo que a la de pintor. A esto se suma toda una serie de objetos y pequeños detalles que no hacen sino fortalecer esta interpretación: la presencia del perro, identificado con la fidelidad; la fruta de la ventana, que alude al estado de inocencia antes de la caída del hombre; la estatua de Santa Margarita, patrona del parto, en el cabecero de la cama; los pies descalzos simbolizan el vínculo sagrado con el hogar; o el marco del espejo decorado con escenas de la Pasión.

Los retratos de Jan van Eyck se caracterizan por su extremado naturalismo. Jamás mejora el modelo ni toma posición ante él. Así se puede observar en obras como *El hombre del turbante rojo* (1433) (Londres, National Gallery) y el *Retrato del cardenal Albergati* (c. 1431) (Viena, Kunsthistorisches Museum). La misma precisión en el retrato encontramos en *La Virgen del canónigo Georg van der Paele* (1434-36) (Brujas, Stedelijk Museoum voor Schone Kusten) (fig. 13). La escena se desarrolla en el coro de la iglesia de San Donaciano de Brujas, donde el canónigo se arrodilla para ser recomendado a la Virgen por los Santos Jorge y Donacino. Destacan, una vez más, la calidad de las telas, brocados y sedas, plasmados con un brillo y plasticidad inimitables. La escena es rica también en alusiones a la redención –figuras de *Adán y Eva*, de *Caín y Abel* y de

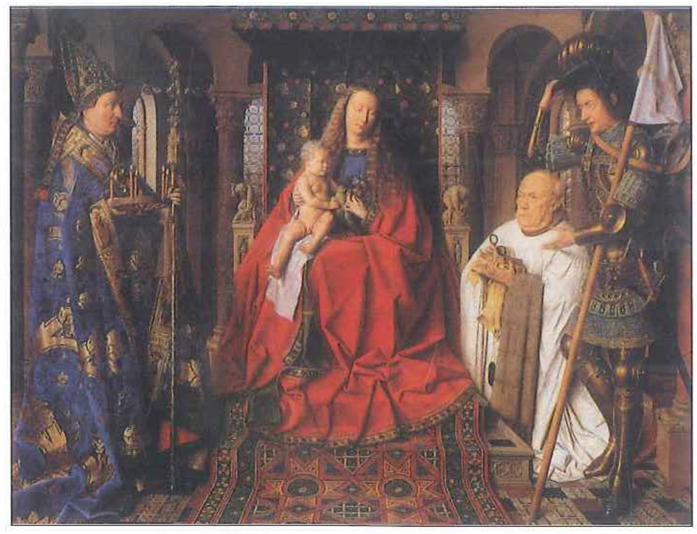


Figura 13. La Virgen con el Canónigo van der Paele. *Jan van Eyck. Brujas, Stedelijk Museoum voor Schone Kusten.*

Sansón con el león en los brazos del trono, en los capiteles se representa el Sacrificio de Isaac–.

La Virgen del Canciller Rolin (1435) (París, Museo del Louvre) (fig. 14), es el exponente más claro de este tipo de retrato inserto en una escena religiosa. El cuadro sería encargado por este canciller, conocido históricamente por ser una de las personalidades más duras del gobierno de Felipe el Bueno. La escena tiene lugar en la estancia de un rico palacio. El canciller, a la izquierda, estaría inmerso en sus oraciones cuando se le aparece la *Virgen con el Niño*, coronada por un ángel. Levanta la vista y observa, sin atisbo de indecisión, el grupo celestial. La representación es de una osadía sin precedentes. Lo mundano y lo divino se dan cita en un mismo espacio sin que exista siquiera una disminución del tamaño del donante. Nuevamente, son los detalles escultóricos los que nos permiten dotar de significado a la imagen. En el friso del ángulo izquierdo se representan la *expulsión del paraíso*, *Caín y Abel, la embriagadez de Noé* y *el Diluvio*, motivos todos que aluden a la llegada del redentor. Fuera de la estancia, el cuadro se completa con un magnífico paisaje que ha dado lugar a cantidad de teorías acerca de su identificación real. En un plano intermedio se encuentra un jardín interior, desde cuyo adarve dos figuras contemplan el mundo que se extiende a su alrededor.



Figura 14. La Virgen del Canciller Rolin. *Jan van Eyck. París, Museo del Louvre.*

Roger van der Weyden

Perteneciente a una generación más joven que los anteriores, sabemos que en 1427 entró como discípulo en el taller de Robert Campín en Turnai, donde obtuvo la maestría cinco años después, con una edad cercana ya a los treintaitrés años. A pesar de esta formación tardía, fue pintor muy reconocido en su tiempo y sus modelos alcanzaron una gran difusión.

A diferencia de Jan van Eyck, el arte de Van der Weyden se caracteriza por ser menos intelectual y más emotivo. Como señala Panofsky, "más desnudo en lo físico y más rico en lo espiritual". Si el primero había sido capaz de observar cosas que ningún otro pintor había observado nunca, Roger van der Weyden sentía y expresaba emociones y sensaciones que nunca habían sido captadas.

De su formación con Robert Campín hereda las formas escultóricas y rotundas que, sin embargo, supo potenciar cuando lo requería la escena. El *Tríptico de la Anunciación* (1440) (Turín, Galleria Sabauda, y Paris, Museo del Louvre) (fig. 15) denota claramente la vinculación con el maestro de Tournai, y en particular con el *Tríptico de Merode*, en cuyo panel izquierdo participó Van der Weyden.



Figura 15. Tríptico de la Anunciación. *Roger van der Weyden. Turín, Galleria Sabauda, y Paris, Museo del Louvre.*

Entre sus composiciones más influyentes se encuentran el *Tríptico de Sta. Columba* (1460-1463) (Múnich, Alte Pinakotek), en la que destaca la escena de la *Adoración de los reyes,* y el *Juicio Final* (1448-1451) realizado por encargo del Canciller Rolin para el Hospital de Beaume. Otra obra de gran importancia será la *Sacra conversazione* del Instituto Städel de Fráncfort (h. 1450)

Una de las obras que causó mayor admiración fue *El Descendimiento* (h. 1436) (Madrid, Museo del Prado) (fig. 16) realizado por encargo del Gremio de Ballesteros de Lovaina para su capilla de Notre-Dame-hors-les-murs. La obra fue adquirida por María de Hungría unos cien años después de su realización y en 1574 pasó a formar parte de las colecciones de Felipe II, quien la ubicó en El Escorial. La escena se desarrolla en un espacio reducido, una especie de marco de retablo en el que las figuras se disponen a la manera de escul-

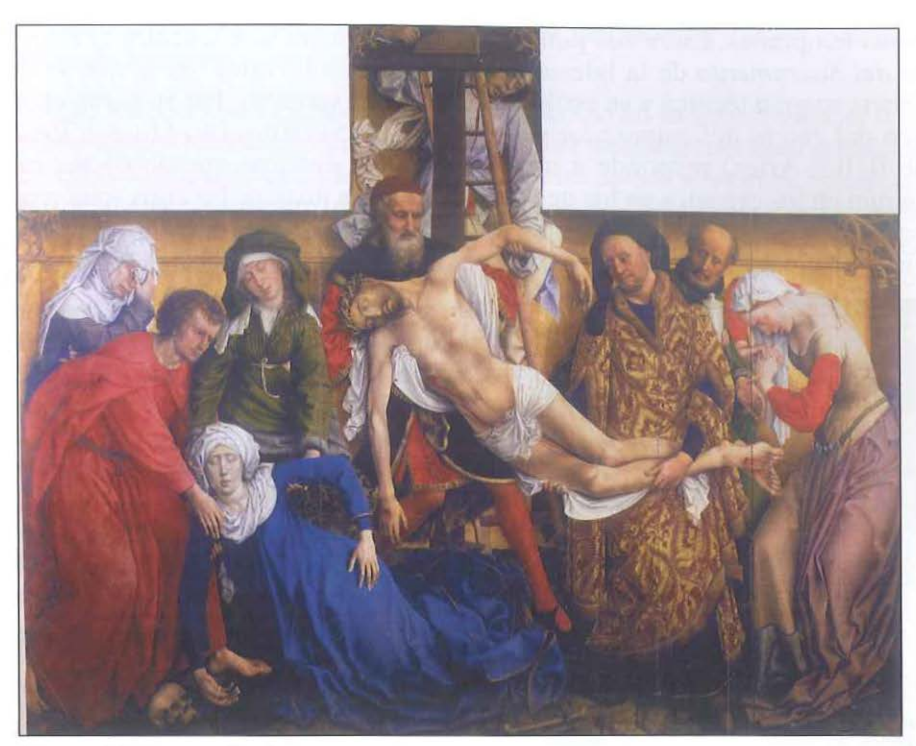


Figura 16. Descendimiento. *Roger van der Weyden. Madrid, Museo del Prado.*

turas policromadas, para lo que se sirve de un fondo monocromo y de tracerías en las esquinas. Sin embargo, lo que llama poderosamente la atención es la presencia impresionantemente viva de los personajes. La representación de los personajes destaca por su realismo. Cada uno de los rostros posee una fuerte personalidad y los tejidos reflejan perfectamente las texturas. La composición ha sido extremadamente cuidada. En los extremos la escena se cierra con las figuras de San Juan y de la Magdalena, cuyas ligeras inclinaciones dotan de coherencia al conjunto, mientras que la relación entre Madre e Hijo se enfatiza a través de de una misma disposición oblicua que contrasta con el resto de personajes. La gesticulación, que no pierde la mesura, y la expresividad de los rostros dotan a la escena de un profundo dramatismo.

3.3. *Otros pintores flamencos*

Entre los artistas que denotan la influencia del taller de Weyden debemos mencionar a Thierry Bouts, pintor afincado en Lovaina. La tabla de *La Visitación de Ntra. Señora* del Museo del Prado (h. 1445) constituye una de sus

obras tempranas. Entre sus pinturas más ambiciosas se encuentra el *Políptico del Sacramento* de la iglesia de San Pedro en Lovaina, en la que se evidencia su gran técnica y su estilo algo duro e inexpresivo. Por su parte, el díptico del *Juicio del emperador Otón* (1470-1475) (Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes) responde a una tipología de cuadros que debió ser muy común en los espacios en los que se administraba justicia. En ellos solía representarse algún proceso finalizado con un castigo ejemplarizante para estuviese a la vista de todos.

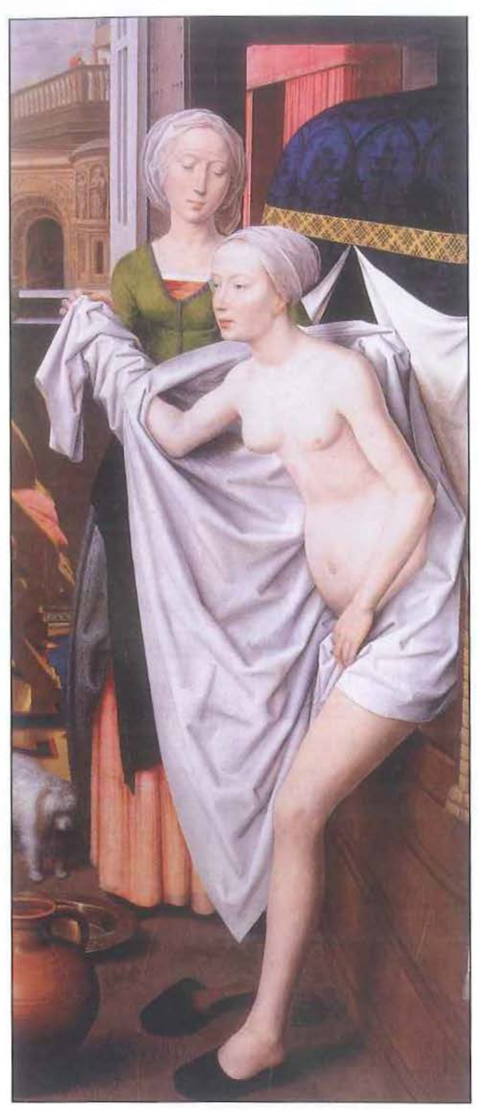


Figura 17. Betsabé saliendo del baño. *Hans Memling. Stuttgart, Straatsgalerie.*

De una generación más joven fue Hans Memling (aprox.1435-1494). De origen alemán, en 1446 está documentada su presencia en Brujas, posiblemente tras haber pasado un tiempo en el taller de Weyden en Bruselas. Su pintura se caracteriza por un tono amable y suave que domina hasta las escenas más dramáticas. La *Virgen con el Niño del Díptico de Nieuwenhove* (1487) (Brujas, Memlingmuseum) pone de manifiesto, en la forma de la cabeza y los rasgos del rostro, la continuidad de los modelos de Weyden. Otra obra que ilustra perfectamente esta relación maestro-discípulo sería el conocido como *Tríptico de Carlos V* (Madrid, Museo del Prado) que constituye un tratamiento nuevo del *Tríptico de Santa Columba,* con citas casi literales en la composición, pero en la que los personajes respirar una claridad y sinceridad casi ingenuas. Para el Hospital de San Juan de Brujas pinta *El relicario de Santa Úrsula,* donde se narra la vida de la santa con su característica sencillez que, en ocasiones, priva de dramatismo a la escena. Otra de las obras que nos permite profundizar en la fina sensibilidad de Memling es *Betsabé saliendo del baño* (Stuttgart, Straatsgalerie) (fig. 17). La escena, que se desarrolla en un doble plano, destaca por la composición del espacio narrativo. En el interior de la estancia, Betsabé sale el baño con la ayuda de una doncella. Al fondo, a través de la ventana, se observa al rey David en el balcón de su palacio tramando su adulterio. El objetivo de Memling no es la historia bíblica, que sirve

como escusa para la representación del desnudo, sino su trasposición al mundo burgués de la época.

Hugo van der Goes es, tanto en su pintura como en su propia vida, el contrapunto a Hans Memling. Pintor de personalidad inestable, necesitó ser trasladado en varias ocasiones a casas de salud a causa de sus trastornos psíquicos. Estilísticamente, se muestra innovador en su concepción de la luz y en su visión monumental. Sus figuras están dotadas de una extraña tensión e inquietud que se traslada a toda la escena, gracias también a una paleta de color que no rehúsa las tonalidades agrias. Todo ello se hace evidente en dos de sus obras más importantes, *La Muerte de la Virgen* (h. 1476) (Museo de Brujas) y el *Tríptico Portinari* (h. 1476) (fig. 18). Éste último fue realizado por encargo del florentino Tomasso Portinari, representante de la familia Medici en Brujas. La tabla central presenta la adoración de los pastores. En la izquierda se encuentran, arrodillados, Tomasso con sus dos hijos, junto a San Antonio y Santo Tomás. En la derecha se presenta a María Portinari y a su hija, acompañadas por Santa Margarita y por María Magdalena. Las figuras destacan por su rudeza, en especial los pastores, lo que sin embargo no les hace perder solemnidad.

Justo de Gante (-1475) o Gerad David (1460-1523) son otros de los artistas destacados de esta segunda generación, cuya obra supone, en cierta medida, el punto final de esta escuela tan destacada. Pronto se observa una pérdida de vitalidad e imaginación que deriva en una repetición poco afortunada de las fórmulas de sus predecesores. Sólo algunos artistas lograron escapar. Entre ellos, sin duda el más excepcional, el holandés Hyeronimus Bosch, El Bosco. Obras como la *Epifanía*, *El Carro del Heno* o el incalificable *Jardín de las Delicias*, todas ellas en el Museo del Prado, evidencian la extraordinaria personalidad de este pintor imaginativo y fantástico, cuya obra constituye, como señala Panosfky, una isla en la corriente de tradición que aquí se intenta mostrar.



Figura 18. Tríptico Portinari. *Hugo van der Goes. Florencia, Galería degli Ufizzi.*

4. La difusión del modelo flamenco en Europa

De la misma forma que había ocurrido con el modelo francés del siglo XIII, la pintura flamenca tendría una gran difusión en Europa durante la segunda mitad del siglo XV.

En Francia destacarán las figuras de Jean Fouquet (h. 1414-1480) y Bartolomé van Eyck (muerto hacia 1476), ambos pintores y miniaturistas. Jean Fouquet se formaría en el circulo de ilustradores de libros flamencos y borgoñones. Sabemos que realizó un viaje a Italia y que esta pintura influyó en la evolución de su estilo, introduciendo elementos espaciales renacentistas. Sin lugar a dudas, su obra más conocida es el *Diptico de Melun* (h.1450) (fig. 19). En la tabla de la izquierda (Berlín, Staatliche Museum) retrata a Etienne Chevalier acompañado de su santo patrón sobre un fondo que evidencia el conocimiento de la perspectiva italiana. Por su parte, la tabla de la derecha (Museo de Amberes) presenta una extraña *Virgen con el niño*. Una figura cuyo equívoco erotismo parece situarla en un ámbito profano, pese a la presencia de los ángeles, y las diferencias evidentes entre ambas tablas.

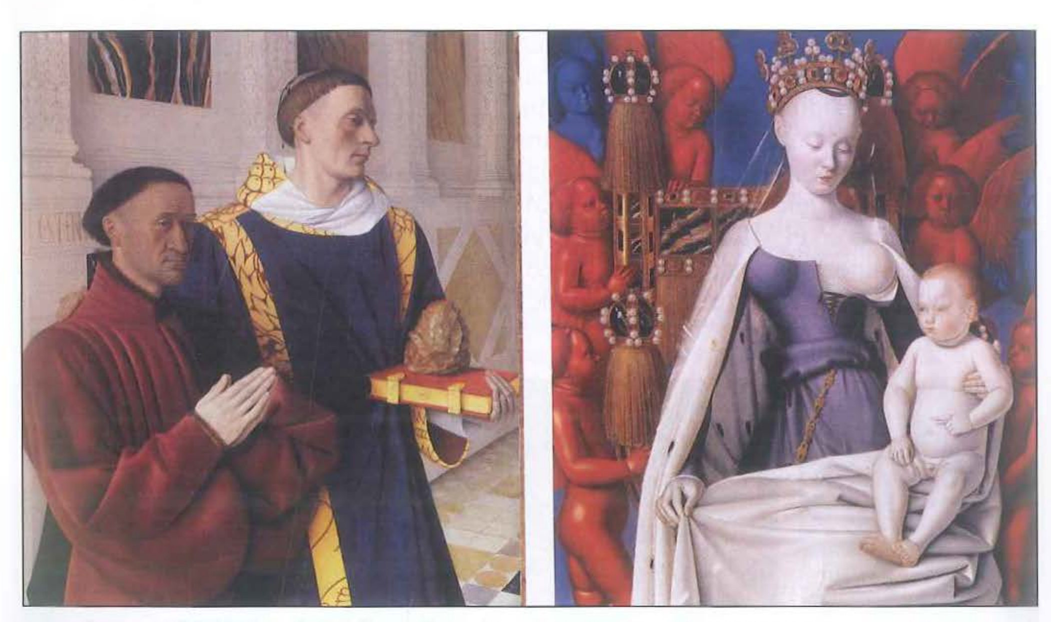


Figura 19. Díptico de Melun. *Jean Fouquet. Berlín, Staatliche Museum y Museo de Amberes.*

Bartolomé van Eyck, que podría estar emparentado con los van Eyck flamencos, es casi con seguridad el autor del *Tríptico de la Anunciación* de la iglesia de Sta. Magdalena de Aix (1440) (fig. 20), en el que es evidente el conocimiento de la pintura flamenca. Como miniaturista, su obra más cono-

cida es el *Coeur d'Amours Espris* (Viena, Biblioteca Nacional), sobre un texto de René de Anjou, gran promotor de las artes y hombre de letras.

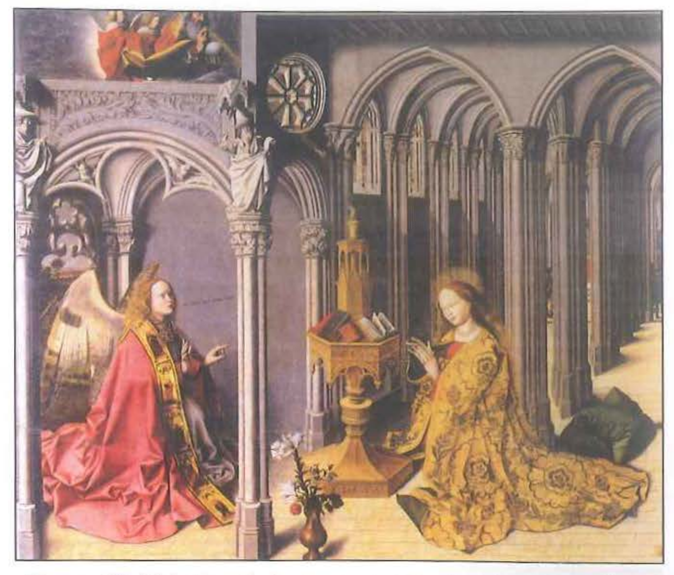


Figura 20. Tríptico de la Anunciación de Aix. *¿Bartolomé van Eyck? Aix-en-Provence, Iglesia de Santa Magdalena.*

En Provenza, destacan las figuras de Nicolás Froment, quien pinta en 1476 el *Tríptico de la Zarza Ardiendo* (fig. 21) para la catedral de San Salvador, y de Enguerrand Quarton, autor de la *Coronación de la Virgen* del Museo de Villeneuve-les-Avignon y de la *Piedad de Avignon* (Museo del Louvre).

En el Imperio, tras la caída de Wenceslao, Bohemia pierde el protagonismo que había adquirido y se evidencian diversos centros. La influencia de la pintura flamenca se deja ver con cierto retraso, pero adquirirá una notable importancia. Entre los artistas, seguramente el más personal es Conrado Witz, cuya obra más reconocida es *La Pesca Milagrosa* del *Retablo de Ginebra* (Museo de Ginebra). Tampoco podemos olvidar aquí a Michel Pacher, escultor y pintor cuyo *Retablo de San Wolfgang* ha sido ya mencionado en un capítulo precedente.

Por su parte, en la Península Ibérica, observamos una disminución de la importancia de Cataluña y una mayor permeabilidad a la recepción de formas flamencas en Valencia y Castilla. En Valencia, esta tendencia tiene origen cuando Lluis Dalmau regresa desde los Países Bajos en 1436. Su fascinación por las obras de Van Eyck se evidencia en el *Retablo dels Consellers* (Museo de Arte de Cataluña), donde recupera fragmentos exactos del *Políptico de Gante*.



Figura 21. Tríptico de la Zarza Ardiendo. *Nicolás Froment. Aix-en-Provence, Catedral del Salvador.*

En la Corona de Aragón, el representante más activo es Bartolomé Bermejo. Nacido en Córdoba, su formación parece ser exclusivamente flamenca, lo que le permite interpretar de forma original los modelos flamencos. Sus obras más sobresalientes son el *Santo Domingo de Silos* del Museo del Prado (h.1474-1477) (fig. 22), el *Retablo de la Virgen de Montserrat* (Catedral de Aquí Terme) y la *Piedad del canónigo Desplá* (Barcelona, Museo de la Catedral).

En Castilla encontramos varios focos importantes. El primero de ellos sería Burgos, donde trabaja, junto a Gil de Siloé, Diego de la Cruz. Con un estilo muy apegado a lo flamenco, su obra más importante sería la *Epifanía de la catedral de Burgos*. Un segundo centro sería Salamanca, donde encontramos a Fernando Gallego, el más popular de los maestros flamenquizantes de la corona. Entre su vasta producción, podemos destacar el *Retablo de Ciudad Rodrigo* (Arizona, Museo de Tucson), el *Retablo del Cardenal Mella* (Catedral de Zamora) o el *Retablo de San Lorenzo de Toro*, en el que destaca la tabla central del *Salvador*, hoy en el Museo del Prado (fig. 23).

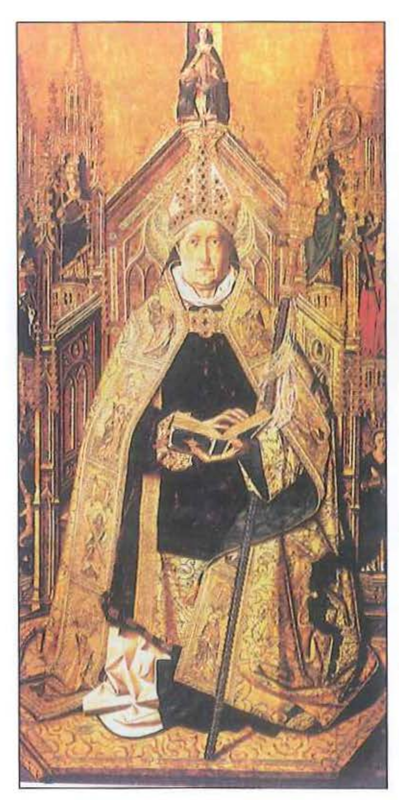


Figura 22. Santo Domingo de Silos. *Bartolomé Bermejo. Madrid, Museo del Prado.*



Figura 23. Salvador, Retablo de San Lorenzo de Toro. *Fernando Gallego. Madrid, Museo del Prado.*

BIBLIOGRAFÍA

PANOSFKY, E., *Los primitivos flamencos*. Madrid, Cátedra, 1998. Libro esencial para entender el universo de la pintura flamenca, sobre todo con respecto al sentido simbólico de sus cuadros y a las raíces religiosas y literarias de su producción.

ERLANDE, A, *El arte gótico*. Madrid, Akal, 1992. Notable libro de síntesis sobre el arte gótico, riguroso y documentado. Contiene muy buenas ilustraciones a gran tamaño.

YARZA, J., *El Arte gótico (y II)*. Madrid, Historia 16, 1989. Una excelente síntesis del arte gótico y el universo flamenco en que se resaltan los aspectos esenciales.

BIALOSTOCKI, J. *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid, Itsmo, 1998. Un libro muy completo sobre la totalidad del siglo XV que incide en las relaciones de la cultura de ese siglo de manera detallada y muy completa.

Tema 9

EL ARTE HISPANO-MUSULMÁN. LAS INVASIONES AFRICANAS Y EL ARTE DEL REINO NAZARITA

Mª Teresa González Vicario

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Introducción: las invasiones de los pueblos africanos

La rivalidad entre los diferentes reinos de Taifas (1031) desencadenó las invasiones de los pueblos africanos. En primer lugar llegaron los almorávides (Marrakech-Sevilla, 1061-1147), un pueblo bereber que dominaba el Magreb y conquistó las tierras del sur de la Península Ibérica, logrando crear una cultura común en la parte occidental del mundo islámico. Tanto ellos como los almohades, sus sucesores, impulsados por su espíritu reformador e ideal religioso, reaccionaron contra la relajación de las creencias islámicas que se había

producido en los reinos de Taifas, con la pretensión de conseguir una reforma basada en la interpretación más ortodoxa de la fe musulmana.

2. Los almorávides: las grandes mezquitas de Argel, Tremecén y Fez (Al-Qarawiyyin)

Desde el punto de vista artístico, los almorávides no tuvieron una especial relevancia, por lo que en este sentido pronto se dejó notar la supremacía de los musulmanes dominados por ellos en Al-Andalus.

En sus construcciones emplearon la mampostería y el ladrillo, y como soportes la columna o el pilar de ladrillo, además del arco túmido o de herradura apuntada y el lobulado, con lóbulos a veces verticales. El alfiz, o encuadramiento del arco, se separa de éste por su clave –pieza superior del arco –, siendo tangente por los laterales. Con respecto a las bóvedas, se utiliza la de gallones, a la manera de los gajos de una naranja, la esquifada, formada por la intersección de dos bóvedas de cañón, con cuatro paños triangulares esféricos y aristas entrantes, la de mocárabes, con elementos prismáticos colgantes, similares a las estalactitas, y aquella otra integrada por finos nervios que no se cruzan en la clave, con calados en los sectores de la plementería entre los nervios (fig. 1). En cuanto a la decoración, se origina la *sebka*, de gran repercusión en la época almohade, formada por una red de rombos que está compuesta por arcos entrelazados lobulados o mixtilíneos, estos últimos constituidos por líneas mixtas, con elementos polícromos de cerámica esmaltada. La decoración vegetal, epigráfica y de lacería se hace más rica y compleja.

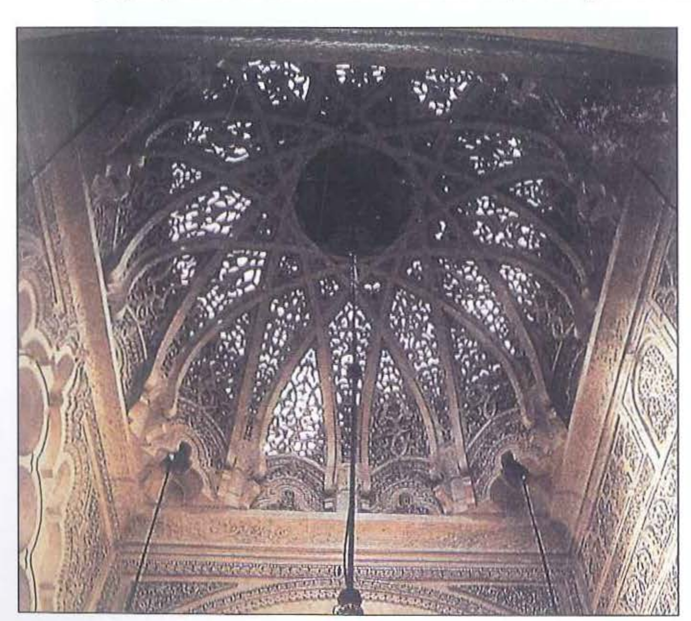


Figura 1. Bóveda nervada de la *Gran Mezquita de Tremecén* (Argelia), siglo XII.

Las construcciones de los almorávides fueron fundamentalmente fortalezas y mezquitas. Entre las segundas, las más destacadas son las *grandes mezquitas de Argel, Tremecén y Fez (Al-Qarawiyyin)*, en las que se sigue el modelo

de las mezquitas de Occidente con naves perpendiculares al muro de la *qibla*, a excepción de la de *Al-Qarawiyyin* en Fez, de naves paralelas a este muro.

La mayor parte de las fortalezas y ciudadelas defensivas construidas por los almorávides no se conservan, pudiendo servir de ejemplo la *muralla de la ciudadela de Amargu* en Marruecos, del siglo XII, de planta poligonal, reforzada con torres redondas, que ha sido realizada en piedra sin labrar.

Entre los escasos restos conservados en España de esta época figuran el *conjunto fortificado de Niebla* (Huelva) y las ruinas del *Castillejo de Monteagudo* (fig. 2), en Murcia. Sin embargo, este último ha sido identificado recientemente como una construcción de la época de Muhammad ibn Mardanis (1145-72), soberano del reino de Murcia durante una segunda etapa de reinos Taifas, o periodo de transición entre la caída de los almorávides y la conquista definitiva de Al-Andalus por los almohades. Dicha construcción es un nuevo tipo de residencia campestre de planta rectangular, circundada por un muro de barro apisonado con torres rectangulares y un jardín central en forma de cruz, en el que hay dos pabellones situados en los lados estrechos que luego se repetirá en el *cuarto de los Leones* de la Alhambra y en otras construcciones de Marruecos. Este conjunto, rodeado por unas estancias, está marcado por el protagonismo del agua que se hace presente en las fuentes y estanques de sus jardines.

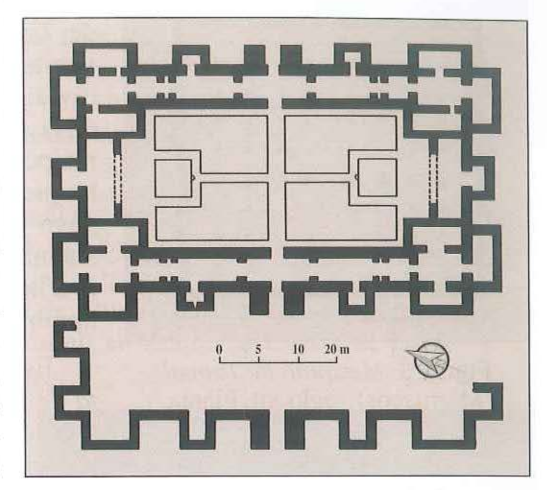


Figura 2. *Castillejo de Monteagudo* (Murcia), siglo XII. Planta.

3. Los almohades: las mezquitas de Tinmal, Kutubiyya y Sevilla

Los almohades (Marrakech-Sevilla, 1147-1269), tribus bereberes procedentes de la región del Atlas, terminaron con el poder de los almorávides en el norte de África y dominaron gran parte de los reinos de Taifas en la Península Ibérica.

Desde el punto de vista constructivo recurrieron a la mampostería y al ladrillo, y como soporte utilizaron el pilar de ladrillo, mientras que la columna fue un elemento decorativo; emplearon especialmente el arco túmido o de herradura apuntado, el lobulado con varios lóbulos verticales y el llamado de lambrequi-

nes, con el intradós recortado y lóbulos en distintas posiciones; recurrieron al *alfiz* separado de la clave del arco pero unido a sus laterales, además de emplear diferentes tipos de bóvedas ya utilizadas, siendo frecuente la de mocárabes. Además de la cerámica vidriada, los paños de *sebka*, decoración integrada por una red de rombos a base de arcos entrelazados lobulados o mixtilíneos, fue un motivo ornamental muy difundido por la arquitectura almohade.

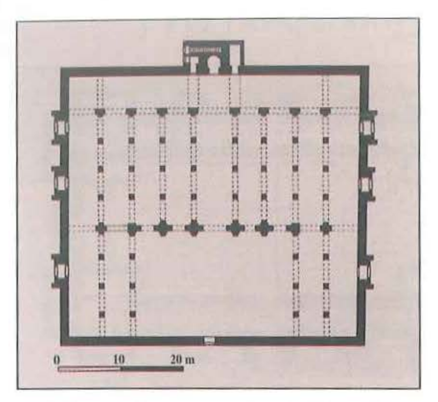


Figura 3. *Mezquita de Tinmal* (Marruecos), siglo XII. Planta.

Las mezquitas más representativas de este periodo se encuentran en el norte de África. La de *Tinmal* en el Alto Atlas (1153-54), actualmente en ruinas, consta de una planta (fig. 3) dividida en nueve naves perpendiculares al muro de la *qibla*, prolongándose las dos de cada extremo por los dos costados más cortos del patio, con lo que se transforman en galerías del mismo. La nave central de la sala de oración, de mayor anchura, forma una T con la que discurre paralela a la *qibla*, originando lo que se conoce con el nombre de esquema en T.

Este modelo se siguió en la *primera mezquita de la Kutubiyya* de Marrakech (1147), de la que sólo se conservan sus cimientos, aunque en ella se amplió a diecisiete el número de naves, organizadas en cinco ejes que marcan las siguientes naves: la central, las dos de los extremos y otras dos intermedias Destruida en 1158, se construyó *la segunda* siguiendo el modelo de la anterior.

En 1172 se inició la construcción de la *mezquita de Sevilla*, la más importante de las levantadas en Al-Andalus después de la de Córdoba, pero fue demolida para construir en su lugar la catedral gótica, por lo que no se conserva nada de ella, salvo su alminar, conocido por el nombre de la *Giralda*, y algunas arquerías del Patio de los Naranjos. Inspirada en las mezquitas almohades del norte de África y en la de Córdoba, era de planta rectangular con una sala de oración dividida en diecisiete naves perpendiculares al muro de la *qibla*, siendo más anchas la central y las de los extremos, desconociéndose si también lo eran las intermedias, como sucede en *la Kutubiyya*.

3.1. *Los alminares almohades*

El *alminar* o *minarete*, torre desde la que el *almuédano* o *muecín* llama a los fieles a la oración, destaca por su verticalidad en el conjunto de la mezquita. Con los almohades, su estructura consta de un cuerpo prismático y de una plataforma sobre la que se levanta la linterna que termina en un *yamur* o remate

de alminar con tres esferas doradas. Esta estructura obedece a la existencia de dos cuerpos, uno interior y otro exterior. El primero, con pisos abovedados, sobresale en la parte superior del *alminar*, y entre ambos cuerpos se desarrolla una rampa que conduce a la parte alta del mismo.

El *alminar de la mezquita de la Kutubiyya* (fig. 4), considerada por los almohades la principal de Marrakech, está inspirado en el de la *mezquita de Córdoba*. En su construcción se empleó la mampostería con un revoco de pintura rojiza. Su cuerpo principal es de proporciones cúbicas y está rematado por una linterna con una cúpula que a su vez termina en tres esferas doradas (*yamur*). Las fachadas del *alminar* presentan diferentes pisos de ventanas gemelas, enmarcadas por arcos ciegos, mientras que su parte superior está ocupada por paños de *sebka* sobre los que discurría una decoración a base de azulejos azul turquesa.

Otros *alminares* almohades semejantes al de la *Kutubiyya* es el de la *mezquita de Hassán* (1195-96), en Rabat, y el de la *Giralda*, en la *mezquita de Sevilla* (fig. 5). Las obras de este último se iniciaron bajo la dirección del arquitecto Ahmad ibn Baso en 1184, por iniciativa de Abu Yaqub Yusuf, pero al morir este último, no se reanudaron hasta que Yaqub al-Mansur decidió que prosi-



Figura 4. *Alminar de la Kutubiyya* (Marrakech), siglo XII.



Figura 5. *Alminar de la mezquita de Sevilla (Torre de la Giralda)*, siglo XII.

guiesen en 1188-1189, dirigidas en esta ocasión por Ali de Gomara. Este alminar, construido en ladrillo, es de planta cuadrada. En su interior hay una rampa de subida cubierta con bóvedas de arista en torno a un núcleo central también de sección cuadrada. La ornamentación de su exterior es consecuencia de la utilización del ladrillo, excepto en el basamento, donde se empleó piedra sillar. Sus paramentos son lisos hasta la mitad del primer cuerpo, donde se inician tres calles, la central con cuatro pisos de ventanas geminadas y con alternancia de arcos de herradura y lobulados, a su vez enmarcados por arcos de lambrequines, y las laterales con paños de *sebka*, es decir, de arquerías entrecruzadas.

La *Torre de la Giralda* guarda una estrecha relación, como se ha dicho, con los *alminares* de otras dos mezquitas almohades: la *Kutubiyya* de Marrakech y la de *Hassan* en Rabat. Mientras el *alminar* de esta última nunca llegó a terminarse, el de la *Kutubiyya* es el único que se ha mantenido intacto, ya que la *Torre de la Giralda* fue destruida a partir de la plataforma por un terremoto, en 1355, y reconstruida durante el Renacimiento, entre 1560 y 1568, por Hernán Ruiz. Este añadido sustituyó a una linterna o cuerpo de proporciones más reducidas, rematado por un espigón de metal que estaba adornado con unas esferas de bronce dorado (*yamur*).

3.2. *El Alcázar de Sevilla y la Torre del Oro*

En el conjunto de edificaciones del *Alcázar de Sevilla*, realizadas en diferentes épocas, corresponde al periodo almohade el *Patio del Yeso* (fig. 6) y la *bóveda del Patio de Banderas*. El primero, del siglo XII, es de pequeñas proporciones, casi cuadrado, con una alberca en el centro y un pórtico en uno de sus lados integrado por siete arcos, el central, más grande que los restantes, agudo y festoneado, con lóbulos verticales, descansa sobre pilares, mientras que los otros, lobulados, lo hacen sobre columnas que fueron aprovechadas de otro edificio del

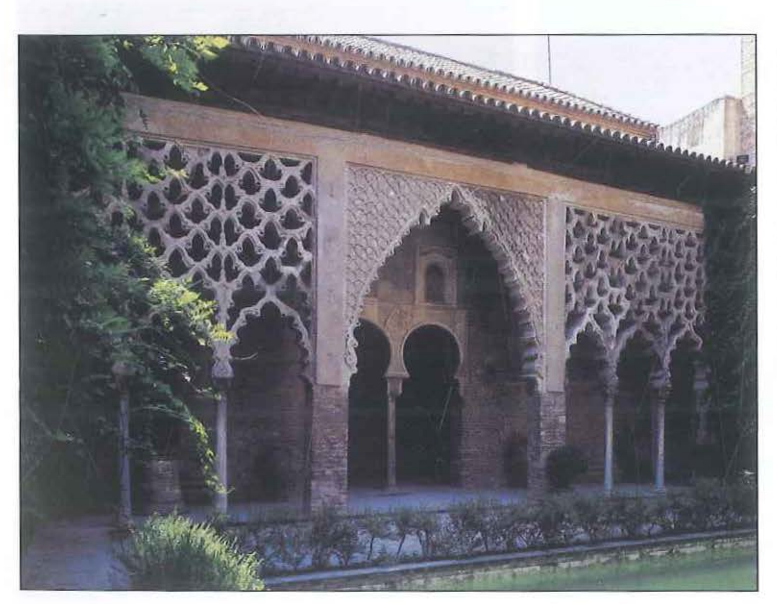


Figura 6. *Patio del Yeso, Alcázar de Sevilla*, siglo XII.

siglo x. Como prolongación de los arcos laterales y flanqueando al central, se desarrollan unos paneles de rombos calados (*sebka*). Al fondo, un doble arco de herradura da acceso a una estancia, siendo destacable, por su repercusión en el arte nazarí y mudéjar, la presencia de dos ventanas con celosías de estuco situadas sobre el mencionado acceso. La *bóveda del Patio de Banderas* sigue el modelo de crucería califal con cupulilla de mocárabes en el centro.

La arquitectura militar tuvo entre los almohades un especial desarrollo y contó con recintos fortificados. Uno de ellos fue el de Sevilla que estuvo reforzado por numerosas torres, siendo la *Torre del Oro*, del siglo XII, una de ellas (fig. 7, a y b). Es de planta dodecagonal, con un cuerpo hexagonal en su interior donde se aloja la escalera que conduce a una plataforma con almenas, a partir de la cual este cuerpo interior se hace visible al exterior, transformándose en dodecagonal. El espacio comprendido entre ambos cuerpos, el interior y el exterior, consta de tramos cuadrados y triangulares abovedados con aristas. Esta torre albarrana, o de vigía sobre el Guadalquivir, debe su nombre a los azulejos de reflejos metálicos que en un tiempo decoraron su parte superior. Al parecer, existió otra torre parecida al otro lado del río, utilizándose una cadena entre las dos para, una vez tensada, bloquear el puerto.



Figura 7a. *Torre del Oro* (Sevilla), siglo XII.

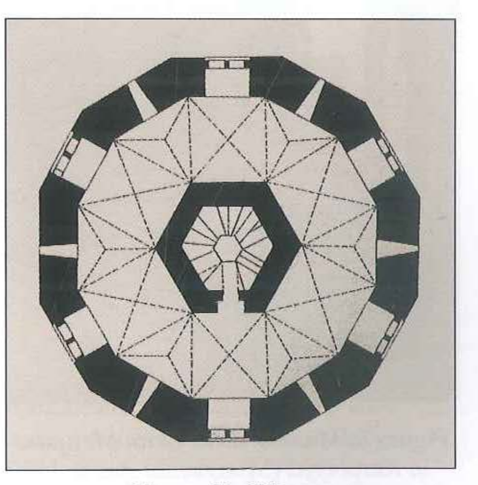


Figura 7b. Planta.

4. Las artes suntuarias en la época de los almorávides y almohades

Estas artes siguen en la línea de lo que tradicionalmente se ha venido realizando en el arte musulmán de Occidente, destacando en primer lugar los trabajos en madera, como el *mimbar* de la *mezquita mayor de Argel*

(1096) y especialmente el de la *Kutubiyya* de Marrakech (fig. 8), del siglo XII, realizado en Córdoba, según consta en una inscripción de su respaldo, que ha sido considerado como el mueble más bello del arte musulmán. Es una magnífica obra de marquetería de la época almorávide, ejecutada en maderas preciosas y marfil que han originado diferentes motivos decorativos: ataurigues, trazados geométricos, fragmentos de inscripciones coránicas, arquerías de herradura sobre columnas con capiteles de marfil y arcos apuntados entrelazados. También de procedencia andaluza es el cerramiento de la *macsura* de la *Gran Mezquita de Tremecén* (1138).

Con respecto a la industria textil, una obra muy significativa de la época almohade es el *pendón de Las Navas de Tolosa* (fig. 9), del siglo XIII, realizado con seda de diferentes colores e hilos de plata y labrado por ambas caras. La decoración se desarrolla en torno a una estrella de ocho puntas envuelta en un círculo que a su vez está inscrito en un cuadrado con inscripciones referidas al Corán y motivos de lacería en las esquinas; en la parte superior se desarrollan unas franjas superpuestas en las que también se destaca una cita coránica.

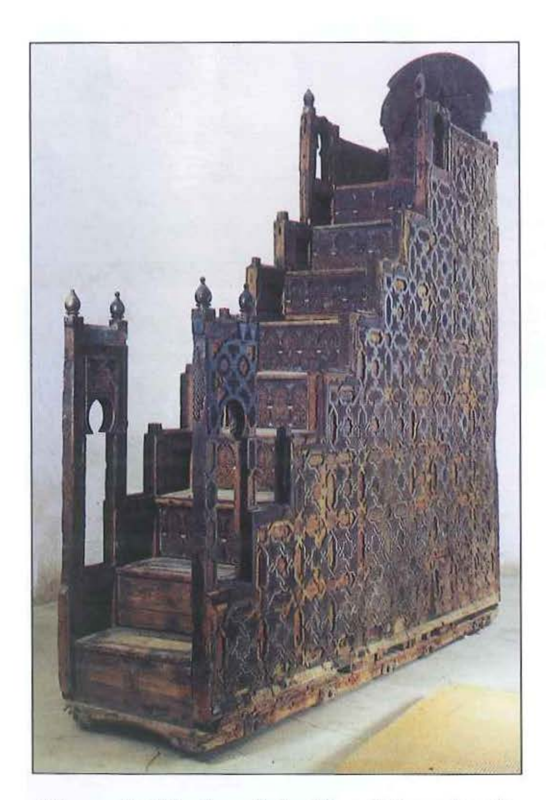


Figura 8. *Mimbar de la Gran Mezquita de la Kutubiyya* (Marrakech), hacia 1120. Museo del Palacio de Badí, Marraquech.

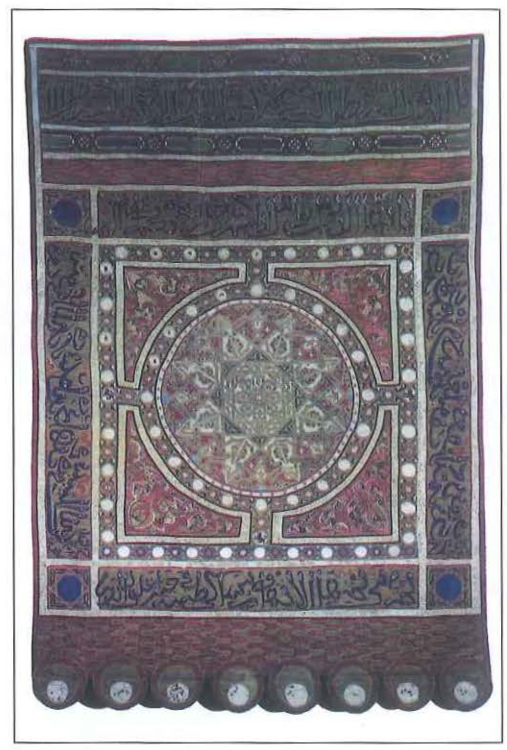


Figura 9. *Pendón de Las Navas de Tolosa*, 1212-50. Museo de Telas Medievales, Monasterio de las Huelgas, Burgos.

Resulta evidente que con los almohades la industria textil optó por unos motivos decorativos alejados de la figuración, desapareciendo paulatinamente las telas adornadas con medallones en cuyo interior se representaban habitualmente animales, siendo sustituidos por una decoración dividida en bandas paralelas con motivos geométricos y epigráficos. Según Ibn Jaldún, los primeros monarcas almohades no tuvieron *tiraz* (taller textil dependiente de la corte), lo cual motivaría que se dejaran de fabricar telas de oro y seda. Por otro cronista se sabe que Abú Yusuf Ya´qub al-Mansur, en el siglo XII, suprimió los ricos ropajes de oro y seda, prohibió a las mujeres llevar telas lujosas y ordenó la venta de las ropas de seda y brocado que se guardaban en los almacenes del Estado, ya que esta época se caracterizó por la fidelidad a los principios espirituales del Islam.

Muy destacables también son unos manuscritos coránicos, realizados en pergamino entre los siglos XII y XIII en talleres de Valencia, Córdoba, Sevilla y Málaga, adornados con magníficas miniaturas.

5. La actividad constructiva del reino nazarí: el protagonismo de la decoración

La actividad constructiva del reino nazarí, que corresponde al último periodo del arte hispano-musulmán, se caracteriza por una arquitectura en la que predomina la ornamentación. El origen de este reino tuvo lugar a mediados del siglo XIII, cuando Muhammad Ben Yusuf Ben Nasar, vasallo del rey de Murcia, se hizo independiente y proclamó el reino de Granada que perduró hasta el siglo XV, cuando fue conquistado por los Reyes Católicos en 1492, siendo el siglo XIV el momento de mayor esplendor de este reino.

Desde el punto de vista artístico, el periodo nazarita se encuentra dentro de la tradición hispano-musulmana, con influencias, por lo tanto, de los omeyas junto a las recibidas de los reinos Taifas, de los almorávides y almohades, sin olvidar, por otro lado, su relación con el arte mudéjar que será analizado en el siguiente tema.

Sus edificios fueron construidos con materiales pobres, tales como la mampostería y el tapial, de ahí la necesidad de ocultar las estructuras arquitectónicas bajo una exuberante ornamentación. En este sentido, se utilizó la decoración vegetal de forma estilizada denominada *ataurique*, la integrada por complicados lazos geométricos que se cruzan sin solución de continuidad o *lacería* y la *epigráfica*, a base de inscripciones coránicas y versos de poetas como Ibn al-Yayyab, Ibn al- Jatib e Ibn Zamrak, todas ellas combinadas de tal manera que no dejan ningún espacio libre de ornamentación. También es frecuente un complejo tipo de decoración geométrica, a veces calada, que se deriva de los paños de *sebka*, junto al empleo de cerámica, estucos y yesos que cubren las paredes con diferentes motivos ornamentales.

Se utiliza nuevamente la columna de mármol, siendo característica de la arquitectura nazarita la de fuste cilíndrico, muy fino y liso, con basa ática, es decir, con una gran moldura cóncava, y capitel de dos cuerpos que reposa sobre varios collarinos o molduras anulares; el primer cuerpo del capitel es cilíndrico o poligonal, con adornos de *lacería*, mientras que el segundo es cúbico, decorado con *ataurique* y, en ocasiones, con *mocárabes* o prismas yuxtapuestos y superpuestos verticalmente, con base cóncava, similares a estalactitas. Se siguen utilizando los arcos empleados en el arte hispano-musulmán, pero de manera especial el de medio punto peraltado y angrelado. Es decir, se entiende por peraltado el de medio punto más el peralte rectilíneo sobre el que se apoya, y angrelado, el que tiene el intradós adornado con pequeños lóbulos que se cortan formando picos. El arco de *mocárabes* de tipo angular, que semejan las caídas de los cortinajes, también es frecuente. En cuanto a las bóvedas, continúan empleándose las utilizadas anteriormente, pero por su belleza cobran una especial importancia las de *mocárabes*, como podrá apreciarse en determinadas salas de la *Alhambra*. A lo largo de este periodo las cubiertas cobran también una especial importancia, distinguiéndose entre las llamadas apeinazadas, que dejan ver las maderas que las integran, y las ataujeradas, que las ocultan por medio de tablillas que forman lacerías.

5.1. *La Alhambra de Granada: ciudad, fortaleza y palacio*

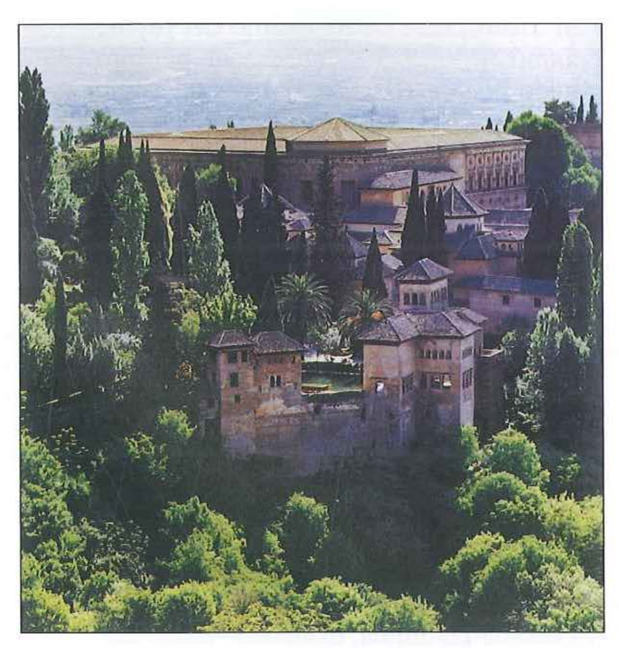


Figura 10. *Alhambra de Granada*, siglos XIII-XV.

El conjunto monumental de la *Alhambra de Granada* (fig. 10) nos ofrece el mejor ejemplo del arte nazarita, aunque ha llegado hasta nosotros después de haber sufrido transformaciones y deterioros que han alterado considerablemente su estado original. Su nombre se deriva del árabe *al-Qal´a al-hamrâ*, que significa castillo rojo, aunque más que un castillo fue ciudad, fortaleza y palacio.

La *Alhambra* se levanta sobre una colina alargada entre la vega de Granada y las nevadas cumbres de Sierra Nevada, defendida por murallas rojas de barro apisonado, coronadas por almenas y torres que dominan el valle del río Darro.

Muhammad I (1232-1273) comenzó su edificación en el siglo XIII, labor que continuaron sus sucesores, de manera especial Yusuf I (1333-54) y Muhammad V (1354-91), que han sido considerados los grandes constructores de la *Alhambra*.

El recinto fortificado, que está reforzado por veintitrés torres (*torre de las Damas, de Comares, del Cadí, de la Cautiva, de las Infantas*...), se comunica con el exterior por cuatro grandes puertas defensivas, entre las que se encuentran la *puerta del Vino* y la *puerta de la Justicia* (fig. 11), ambas del siglo XIV. Esta última es la más monumental y fue construida por Yusuf I en 1348 según el modelo almohade. Forma parte de un torreón y consta de un arco túmido de grandes proporciones, realizado en ladrillo, que da paso a otro similar interior por donde se accede a un espacio organizado en triple recodo, dividido en varios tramos abovedados.



Figura 11. *Puerta de la Justicia* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

Las construcciones levantadas en el interior de este recinto fortificado se adaptan a los desniveles del terreno, distinguiéndose tres zonas independientes, pero a la vez complementarias: la *Alcazaba*, el *recinto palatino* y una pequeña ciudad o *medina* de carácter cortesano, administrativo y artesanal. Esta ciudad responde a una complicada estructura de calles y puertas interiores que si bien estaban pensadas para facilitar la vida cotidiana, en los momentos de peligro también contribuían a su defensa, ya que dichas puertas se cerraban para hacer inaccesibles las calles a los asaltantes. La *Alcazaba*, obra de Muhammad I, es la construcción más antigua de la *Alhambra*. De planta alargada, ocupa la parte occidental de la colina y también la más elevada con el fin de favorecer la vigilancia. Cuenta con una calle principal, alargada y estrecha, a cuyos lados se distribuyen los cuarteles y las viviendas de la guardia, junto a otras dependencias como unos baños y un aljibe.

5.2. *La Casa Real Vieja: el palacio de Comares y el de los Leones*

El recinto palatino estaba integrado por palacios o cuartos (conjunto de dependencias) que desde el siglo XVI se conocieron con el nombre de la Casa

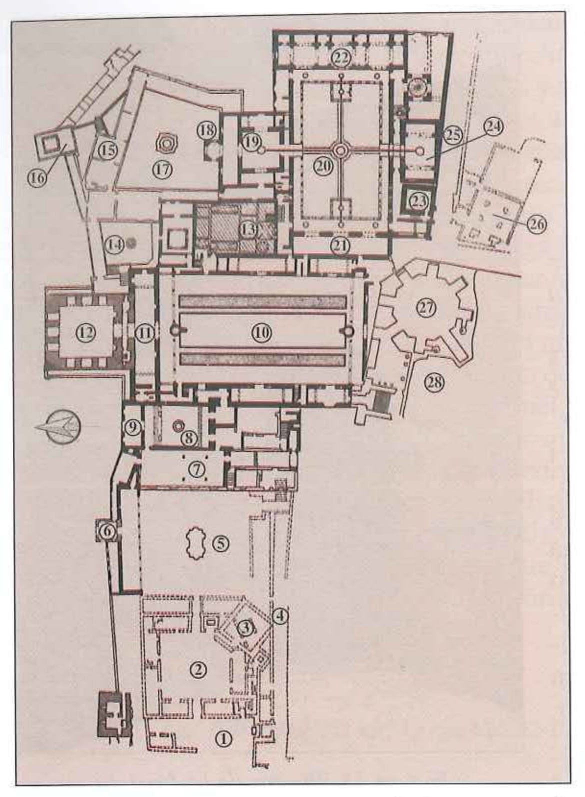


Figura 12. *La Alhambra. Plano de la Casa Real Vieja.*

1. Plazoleta de ingreso.- 2. Primer patio.- 3. Ruinas de mezquita.- 4. Calle.- 5. Patio de Machuca.- 6. Torre de Machuca.- 7. Mexuar.- 8. Patio del Cuarto Dorado.- 9. Cuarto Dorado.- 10. Patio de Comares.- 11. Sala de la Barca.- 12. Sala de Comares.- 13. Baño Real.- 14. Patio de la Reja.- 15. Habitaciones de Carlos V.- 16. Torre del Peinador de la Reina.- 17. Jardín de Daraxa.- 18. Mirador de Daraxa.- 19. Sala de Dos Hermanas.- 20. Patio de los Leones.- 21. Sala de los Mocárabes.- 22. Sala de los Reyes.- 23. Aljibe.- 24. Sala de los Abencerrajes.- 25. Foso.- 26. "Rawda".- 27. Capilla de la Casa Real nueva o Palacio de Carlos V.- 28. Palacio de Carlos V.

Real Vieja (fig. 12), conservándose en la actualidad el *palacio* o *cuarto de Comares* y *el de los Leones*, ambos del siglo XIV. Con este nombre se les diferencia de la Casa Real Nueva o palacio de Carlos V, construido en el siglo XVI. Torres Balbás, en su libro *La Alhambra y el Generalife de Granada*, señala que *los monarcas granadinos no construían para la eternidad. Al llegar al trono, aspiraban a estrenar un nuevo palacio; en el de su antecesor permanecían los familiares de éste o era abandonado o destruido*. Esto explica la existencia de diferentes palacios en el recinto de la *Alhambra*, que con el tiempo se fueron agregando a los anteriores de acuerdo con el espacio del que se disponía, organizados en torno a un patio y siempre en perfecta armonía con la vegetación y el agua.

La Casa Real Vieja, integrada por un conjunto de edificios que en su mayor parte datan del siglo XIV, consta de cuatro patios: el de entrada, el de Machuca, el de los Arrayanes o de Comares, también llamado de la Alberca, y el de los Leones. Del primero sólo quedan los cimientos, y está rodeado por unas dependencias que posiblemente tendrían una finalidad burocrática, salvo la estancia situada en el extremo sureste que fue una mezquita-oratorio.

El *patio de Machuca*, lugar en el que se encontraban las estancias en las que vivió en el siglo XVI el que fuera arquitecto del palacio de Carlos V, fue construido posiblemente en el siglo XIV. De dicho patio, también llamado del *Mexuar*, sólo se conserva la arquería de su lado norte y una torre.

En el espacio comprendido entre este patio y el de los *Arrayanes* se encuentra el *Mexuar*, el *patio del cuarto Dorado* y el *cuarto Dorado*. El primero de ellos, posiblemente salón del trono del palacio de Ismail I (1314-1325) y tam-

bién lugar donde se administraba justicia, ha sufrido diferentes transformaciones a lo largo del tiempo. Construido en el siglo XIV, después de la conquista cristiana, el *Mexuar* fue transformado en capilla, por lo que su aspecto original se vio notablemente modificado.



Figura 13. *Palacio de Comares* (Alhambra de Granada), siglo XIV. Fachada principal.

El *patio del cuarto Dorado*, que enlaza el *Mexuar* y el *palacio de Comares*, tiene una fuente en el centro, réplica de la original, y unas estancias en su lado norte, a las que debe su nombre, que fueron modificadas en tiempos de los Reyes Católicos. En uno de sus frentes se encuentra la fachada principal del *palacio de Comares*, construida en el siglo XIV (fig. 13). Se levanta sobre tres peldaños de mármol que conducen hasta dos puertas adinteladas, la de la derecha comunicaba con las dependencias privadas y la de la izquierda con las que estaban destinadas a los actos oficiales; en el piso superior se abren dos pares de vanos geminados o gemelos, separados por otro central, formados los cinco por arcos peraltados y angrelados. El zócalo y los recuadros de las puertas son de azulejos esmaltados y el resto de la fachada presenta yeserías que debieron estar policromadas, terminando en la parte superior en un friso decorado con mocárabes que da paso a un alero de madera. Los motivos ornamentales son de carácter geométrico, vegetal y epigráfico, con inscripciones de alabanza a Dios y a Muhammad V.



Figura 14. *Patio de los Arrayanes, de Comares o de la Alberca* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

El *patio de los Arrayanes* o de *Comares*, también llamado de la *Alberca* (fig. 14), fue construido por Yusuf I y reestructurado por Muham-

mad V en el siglo XIV. Es monoaxial, de planta rectangular que origina un espacio en torno al cual se distribuyen las dependencias del *palacio de Comares*. Una alberca, flanqueada por setos de arrayanes y con una fuente en cada extremo, ocupa su centro, mientras que en los lados menores se abren pórticos de siete arcos peraltados y angrelados, el central de mayor tamaño que los restantes; en los lados mayores se distribuían en dos pisos las estancias destinadas a las mujeres.

Al fondo del pórtico norte se destaca la *torre de Comares*, en cuyo interior se encuentra el *salón de Comares*, *del Trono* o de *Embajadores*, al que se accede desde el pórtico a través de la *sala de la Barca* (de *baraka*, bendición) (fig. 15), cuya cubierta de madera es semicilíndrica, cerrada en sus extremos por un cuarto de esfera y con una decoración de estrellas. El *salón de Comares* (fig. 16), construido por Yusuf I en el siglo XIV, es de proporciones cuadradas y tiene una rica decoración en sus paredes, alicatados de barro esmaltado en las zonas inferiores y yeserías con ataurigues e inscripciones en el resto. Unas pequeñas alcobas con balcones se abren a esta estancia, junto a cinco ventanas de arco de medio punto con celosías en la parte superior de

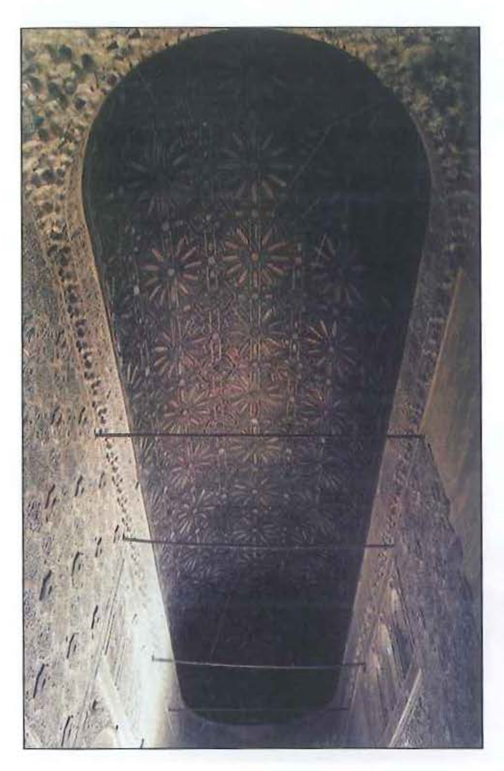


Figura 15. *Sala de la Barca* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

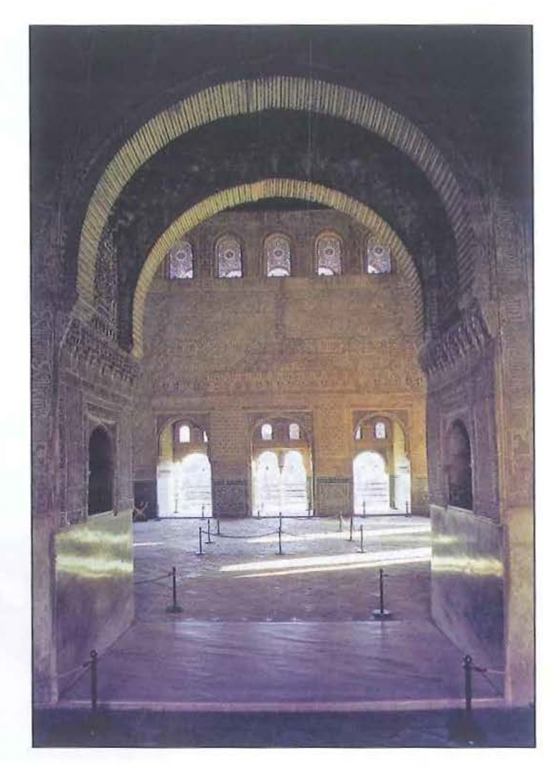


Figura 16. *Salón de Comares, del Trono o de Embajadores* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

cada lado. La cubierta es de madera, ataujerada, con forma esquifada y una decoración con composiciones estrelladas que se organizan en siete niveles concéntricos como alusión simbólica del Paraíso (fig. 17).



Figura 17. *Salón de Comares* (Alhambra de Granada), siglo XIV. Cubierta.

De la época de Ismail I y Yusuf I (siglo XIV) es el *baño real*, cuya disposición sigue el modelo romano. Emplazado entre el *palacio de Comares* y el de *los Leones*, se accede a él a través de una escalera que arranca de un vestíbulo y conduce a un piso inferior donde se encuentra el espacio termal. En él se distinguen diferentes estancias: el *apodyterium* (*bayt al-maslaj*), vestuario y sala de reposo, es conocido por el nombre de *sala de las Camas* (fig.18), con cuatro columnas que soportan toda la cubierta, es un espacio que presenta una rica decoración; el *frigidarium* (*bayt al-barid*), o sala fría y de menores proporciones que las restantes, es de planta rectangular en cuyos extremos se encuentran dos dependencias; *tepidarium* (*bayt al-wastani*), sala templada y la de mayor tamaño, ocupa la zona central, presentando en dos estancias laterales unas arquerías; el *caldarium* (*bayt al-sajun*), sala caliente, es de planta rectangular con unos arcos de herradura que separan dos espacios laterales en los que se encuentran dos grandes pilas. Completan este conjunto termal otras dependencias: caldera, leñera y una puerta trasera de servicio.

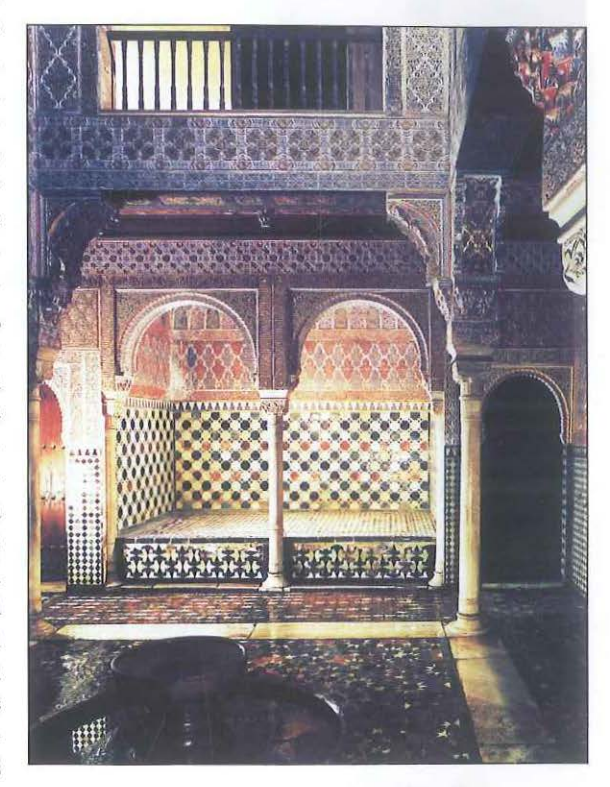


Figura 18. *Sala de las Camas* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

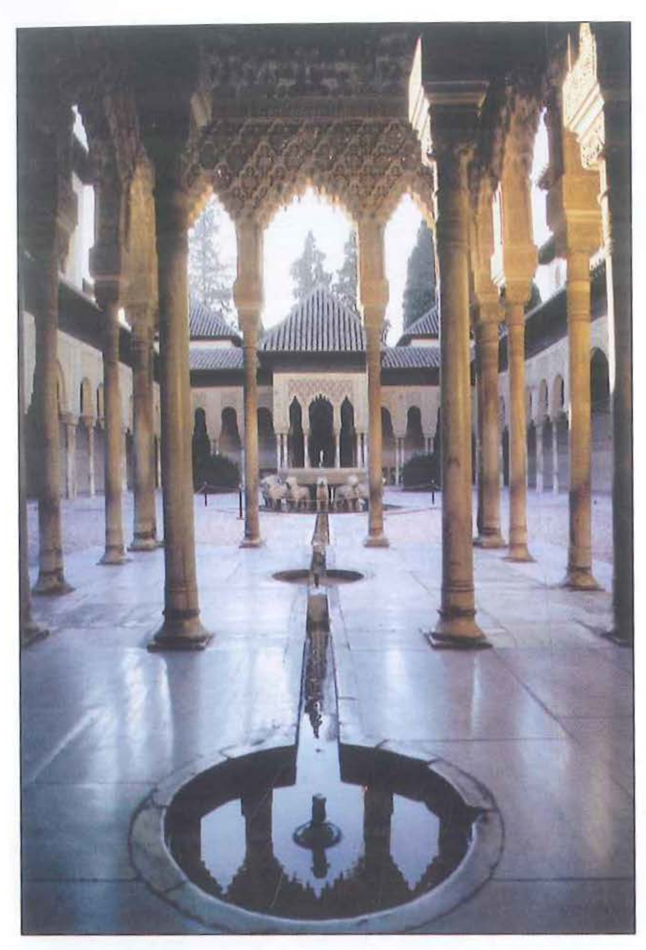


Figura 19. *Patio de los Leones* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

El *palacio* o *cuarto de los Leones* fue construido por Muhammad V en el siglo XIV. Se encuentra situado perpendicularmente al eje del *palacio de Comares* y tiene como núcleo el *patio de los Leones* (fig. 19). A él se llega desde este último palacio, a través de la *sala de los Mocárabes*, un espacio de planta rectangular cubierto por una bóveda de mocárabes que fue sustituida por la actual del siglo XVII. Tres grandes arcos también de mocárabes comunican esta sala con el *patio de los Leones*, al que tienen acceso las siguientes estancias: la *sala de las Dos Hermanas*, la *de los Reyes* y finalmente la *de los Abencerrajes*.

A diferencia del *patio de los Arrayanes*, el de los *Leones* es un patio crucero, según el modelo del que se encuentra en el *castillejo de Monteagudo* (Murcia), del siglo XII, al que se hizo referencia anteriormente. Tiene pórticos o galerías en sus cuatro frentes, aunque en sus lados más cortos, situados en los extremos oriental y occidental, avanzan dos pabellones de planta cuadrada, cubiertos con pequeñas cúpulas de madera y una fuente en su interior. Resulta sorprendente por su efecto decorativo la distribución de las columnas de mármol de finos fustes con capiteles de tipo nazarí que sirven de soporte a diferentes arcos: de medio punto peraltados, triangulares y festoneados, junto a otros de mocárabes. Las columnas, que dan sensación de ligereza, pueden estar aisladas o agrupadas, como sucede en los ángulos donde aparecen tres o cuatro, originando una diversidad de combinaciones rítmicas. Las albanegas o enjutas de los arcos están cubiertas por una tupida red de decoración geométrica (*sebka)*, realizada en escayola, que se desarrolla a la misma altura, contribuyendo a subrayar la ligereza del conjunto.

En el centro del patio se encuentra la fuente, integrada por una taza dodecagonal que descansa sobre doce leones, procedentes de un palacio del siglo

XI o realizados en tiempos de Muhammad V. En ella hay una inscripción con versos de una *qasida* del poeta Ibn Zamrak que explica su mecanismo y significado. El agua surge del centro de la fuente y de las fauces de dichos leones para caer finalmente en una acequia de mármol dodecagonal desde donde discurre por los cuatro canalillos que dividen el patio. En ellos se ha visto los cuatro ríos del Paraíso: Pisón (Oxus), Guijón (Indo), Tigris y Éufrates. Otras pequeñas fuentes hay en el suelo de mármol de las galerías situadas en los extremos oriental y occidental del patio (tres en cada una) y otra en los dos pabellones, al igual que en *las salas de los Abencerrajes y de las Dos Hermanas*, todas ellas comunicadas con la que ocupa el espacio central del *patio de los Leones*.

La *sala de las Dos Hermanas* fue el mexuar de Muhammad V. Esta estancia, cuyo nombre se debe a las dos grandes losas de mármol situadas en el suelo, a ambos lados de la fuente central, se comunica con unas dependencias laterales. Como es habitual, tiene un zócalo de alicatados y yeserías en los muros, pero lo más destacable es su espectacular cúpula de mocárabes (fig. 20), de base octogonal y tambor con ventanas. En la pared frontal de esta sala hay un arco que comunica con otra en la que se encuentra el *mirador de Daraxa* o *Lindaraja* desde donde se contempla el jardín del mismo nombre.

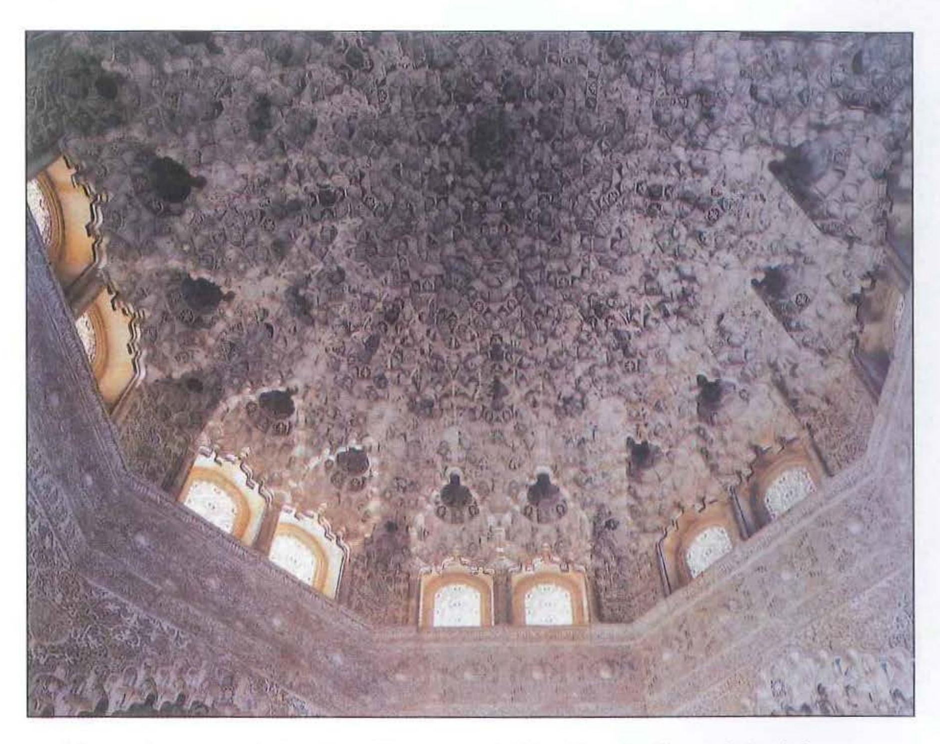


Figura 20. *Sala de las Dos Hermanas* (Alhambra de Granada), siglo XIV. Cúpula de mocárabes.



Figura 21. *Sala de los Reyes* (Alhambra de Granada), siglo XIV. Escena cortesana.

La *sala de los Reyes*, destinada posiblemente a la celebración de fiestas y banquetes, es rectangular, dividida en siete tramos de planta cuadrada y rectangular alternados, cubiertos con bóvedas de mocárabes y separados por arcos también de mocárabes que se comunican con otras dependencias situadas al fondo, en donde se destacan, en las tres estancias mayores, unas bóvedas de madera de forma ovalada, forradas de cuero y con pinturas de escenas cortesanas. En la central se han representado los diez primeros reyes de la dinastía nazarí que dieron nombre a la sala, aunque también se ha visto en ella a Muhammad V acompañado por sus cortesanos (fig. 21).

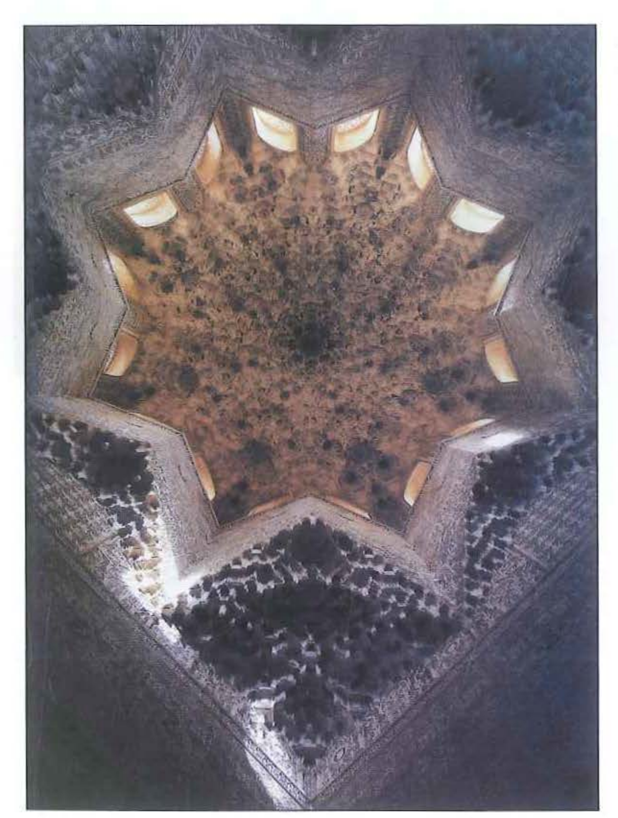


Figura 22. *Sala de los Abencerrajes* (Alhambra de Granada), siglo XIV. Cúpula de mocárabes.

La *sala de los Abencerrajes*, situada frente a la de las *Dos Hermanas*, tiene planta cuadrada con otras dependencias a los lados y una fuente en el centro, zócalos de azulejos, yeserías en los muros y está cubierta por una espectacular cúpula de mocárabes de forma estrellada (fig. 22). Según la tradición, en ella tuvo lugar la matanza de varios caballeros abencerrajes.

Un conjunto más reducido, y también el de mayor antigüedad, lo constituye el *palacio del Partal* (pórtico), construido por Muhammad III (1303-1309) como lugar de

recreo a comienzos del siglo XIV (fig. 23). De él se conservan una gran alberca central y una construcción con un pórtico integrado por cinco arcos, de mayores proporciones el central, que originariamente descansaban sobre unos pilares, sustituidos por columnas tras una restauración realizada en el siglo XX. Este pórtico, que precede a la *torre de las Damas,* presenta una cubierta de maderas ensambladas con una decoración de carácter geométrico.



Figura 23. *Palacio del Partal* (Alhambra de Granada), siglo XIV.

5.3. *El Generalife*

El origen de su construcción se remonta a la época de Muhammad II (1273-1302), en el siglo XIII, aunque existen determinadas teorías que lo consideran obra de Muhammad III, de principios del XIV, siendo reformado en este mismo siglo por Ismail I. El *Generalife* (jardín del arquitecto), fuera de las murallas de la *Alhambra*, está situado en la colina conocida con el nombre del Cerro del Sol. Es uno de los palacios construidos por la dinastía nazarí como lugar de descanso y el que ha llegado hasta nosotros mejor conservado, aunque sufrió diferentes transformaciones a través del tiempo.

Ha sido considerado como un oasis, un lugar en el que la extensión dedicada a huertas y jardines (fig. 24) era superior a la destinada al espacio arquitectónico, en el que aparece el modelo que fue seguido en la *Alhambra*. El patio principal del *palacio del Generalife* es el de

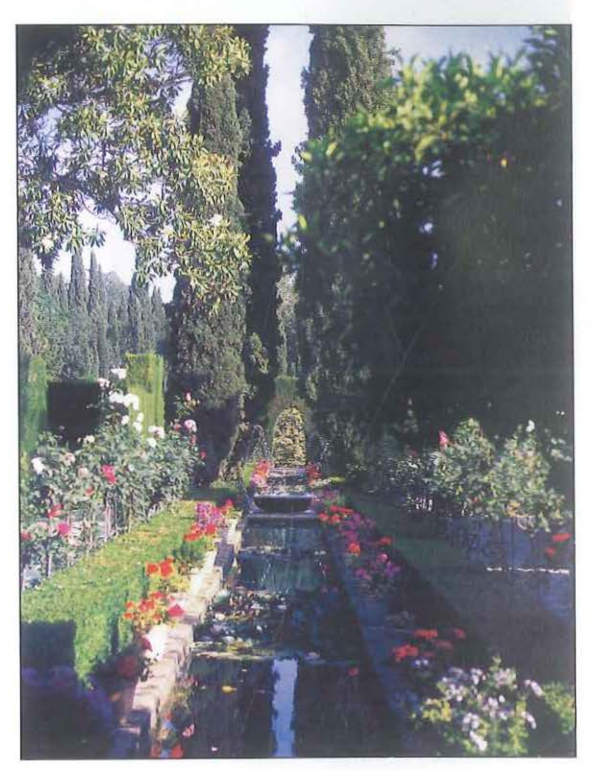


Figura 24. *Jardín del Generalife.*

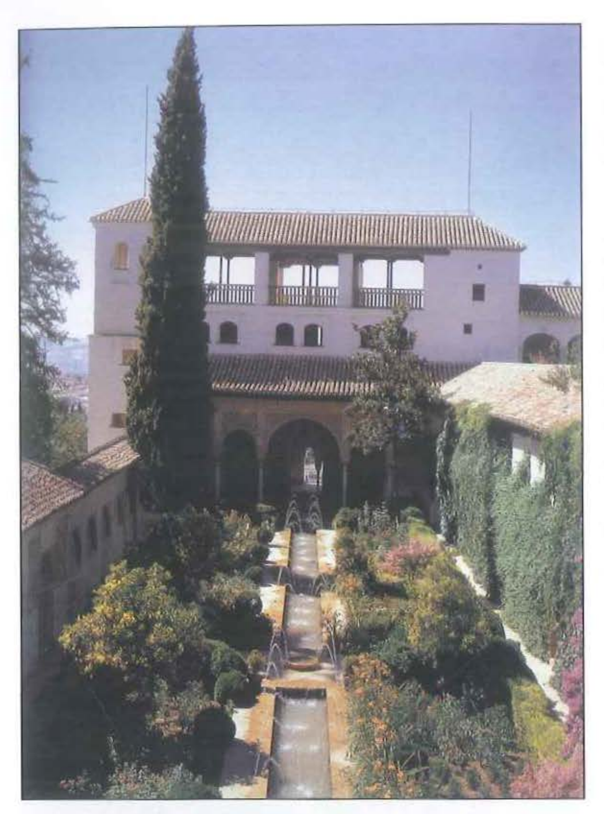


Figura 25. *Patio de la Acequia* (Generalife), siglos XIII-XIV.

la *Acequia* (fig. 25), de tipo crucero con una larga acequia, a la que debe su nombre, en el centro, adornada con surtidores y rodeada por unos parterres ajardinados.

Lo más destacable desde el punto de vista arquitectónico es el edificio del extremo septentrional del patio, con un pórtico de cinco arcos, el central más ancho y rebajado, que da acceso a la *sala Regia*, de planta rectangular con dos alcobas laterales separada por arcos de mocárabes, a la que sigue una estancia cuadrada situada en el interior de la llamada *torre de Ismail*. La planta superior, transformada en la época de los Reyes Católicos, posiblemente estuvo destinada a las dependencias de carácter privado. La decoración se repartía entre los zócalos alicatados, las yeserías de los paramentos y los artesonados de madera con una perfecta combinación de motivos vegetales, geométricos, epigráficos y mocárabes.

Los jardines del *Generalife*, concebidos a imagen y semejanza del Paraíso, se convirtieron en un lugar para los sentidos donde el agua, la luz y el color tuvieron un marcado protagonismo, contribuyendo a la creación de un ambiente de paz y serenidad, tal y como se percibe, entre otros lugares, en el *patio de la Acequia*, el *patio del Ciprés de la Sultana* y la *escalera del Agua*. Estos espacios ajardinados, algunos situados en la parte alta, por lo que están dispuestos en terrazas estrechas y paralelas que se suceden por la ladera de la colina, se encuentran perfectamente integrados con la arquitectura. Su exuberante vegetación y los diferentes canales, acequias y fuentes dependían del agua procedente de la *acequia Real* que también abastecía a la *Alhambra*.

5.4. *Las artes suntuarias*

La *Alhambra*, al igual que en su momento *Medinat al-Zahara*, estuvo decorada con valiosos muebles, tejidos, cerámicas y objetos de lujo que ponen de relieve el nivel logrado por sus arte suntuarias.

Muy destacable fue la cerámica, en la que se aprecian piezas significativas como la conocida por el nombre de *azulejo Fortuny* (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid), de principios del siglo XV, encontrado en una casa del Albaicín, en el siglo XIX. De reflejo metálico, tiene unas proporciones rectangulares y adopta la apariencia de un tapiz decorado con motivos epigráficos, vegetales, cabezas de ave y de dragón y escudos nazaríes.

También se han conservado excelentes ejemplares de loza dorada, cuyo principal centro de producción fue Málaga. Los llamados *jarrones de la Alhambra* destacan, entre otras piezas, por su singularidad. Son de gran tamaño, con una forma inspirada en las vasijas de almacenaje, aunque ellos tuvieron una función meramente ornamental. Los más antiguos son los que presentan una decoración dorada, realizados desde el final del siglo XIII y a lo largo del siguiente, como el *jarrón de Palermo*, del siglo XIII (fig. 26 a). Integrado por el gollete, las asas y el cuerpo ovoide que descansa sobre una estrecha base, está decorado con franjas, temas de lacería y ataurique, junto a una inscripción. De época posterior (siglo XV) son los que tienen unas tonalidades dorada y azul cobalto, destacando entre ellos el *jarrón de las Gacelas* (fig. 26 b). Su decoración pre-

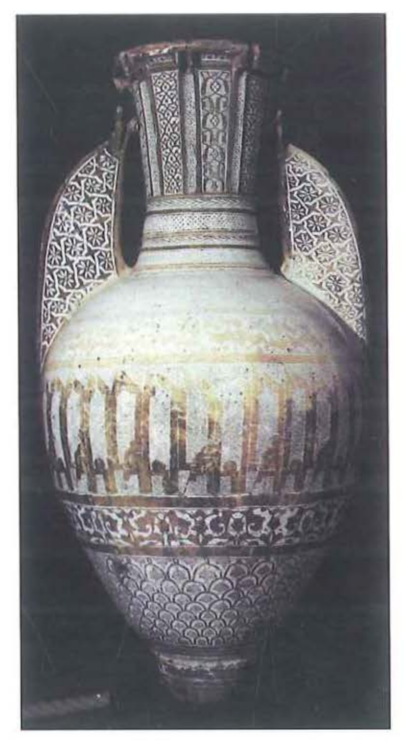


Figura 26a. *Jarrón de Palermo*, siglo XIII. Galleria Regionalle della Sicilia, Palermo.

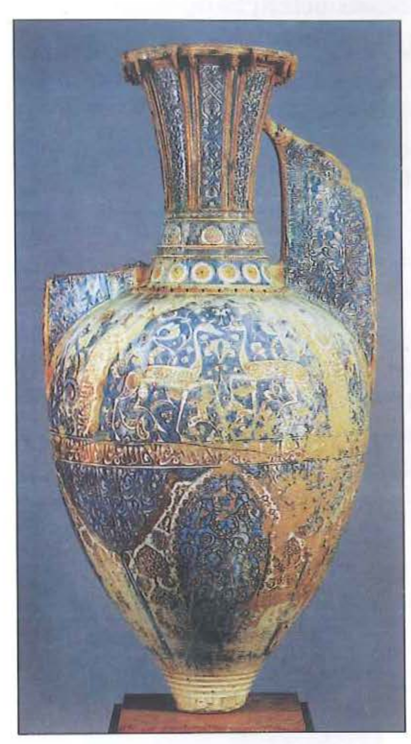


Figura 26b. *Jarrón de las Gacelas*, siglo XV. Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán, Granada.

senta una mayor complejidad, destacando en el centro, sobre un fondo con ataurique, las figuras de dos gacelas afrontadas, de magnífico dibujo, además de unas franjas, motivos epigráficos, geométricos y vegetales.

La industria textil tuvo un extraordinario auge con la dinastía nazarí, especialmente los tejidos de seda. Los talleres granadinos produjeron ricas telas que, según consta en determinadas crónicas medievales, fueron enviadas como regalos, junto a otros objetos, a Marruecos y a los reyes cristianos de la Península, quienes valoraron extraordinariamente la belleza de aquellos tejidos, hasta el extremo de continuar con su producción tras la derrota de esta dinastía en 1492. El modelo posiblemente más difundido desarrollaba sobre un fondo rojo franjas paralelas de diferente anchura, distribuidas en sentido horizontal, que encerraban una decoración geométrica y epigráfica en distintas tonalidades, similar a los alicatados y yeserías nazaríes.

Muy destacable también es la *lámpara* de bronce fundido, calado y cincelado, realizada en 1305 por los talleres reales para la mezquita de la Alhambra (fig. 27). Según figura en una inscripción, fue encargada por Muhammad III. Tiene la forma de una campana suspendida de un vástago decorado con unas formas esféricas de tamaño decreciente, presentando una decoración vegetal y epigráfica.



Figura 27. *Lámpara*, siglo XIV. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



Figura 28. *Espada y vaina*, siglo XV. Museo del Ejército, Madrid.

Las armas fueron también muy apreciadas y entre ellas destaca por su interés la espada del siglo XV que, al parecer, fue arrebatada a Boabdil en la batalla de Lucena (1483), tras ser derrotado por las tropas de Diego Fernández de Córdoba. Esta espada (fig. 28) es de acero, plata dorada, esmalte y marfil, y la vaina, de madera, cuero, plata dorada, esmalte e hilos de plata dorada, decoradas ambas con unos motivos geométricos y epigráficos que están realzados por la rica policromía de los materiales.

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, G.M.: *El Islam. De Córdoba al mudéjar*, Madrid, Sílex, 1997. En esta obra se analiza de manera rigurosa la evolución del arte islámico en España, por lo que se aconseja su consulta para completar el estudio de la etapa de los almorávides y almohades y del periodo nazarí.

MOMPLET MÍGUEZ, A. E.: *El arte hispanomusulmán*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2004. Su consulta es de gran utilidad para profundizar en el estudio del arte hispanomusulmán, por ofrecernos un completo estudio del mismo a través de sus diferentes etapas, además de incluir dos capítulos dedicados al urbanismo y a las artes suntuarias y artes muebles. Cuenta también con una amplia bibliografía.

TORRES BALBÁS, L.: *Artes almorávide y almohade*. Madrid, Instituto de Estudios Africanos. Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

— : *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1953. Resulta obligado remitir al alumno a la lectura de estas dos últimas obras del gran historiador de arte español, cuyo campo de investigación se centró fundamentalmente en la arquitectura hispanomusulmana.

Tema 10

EL ARTE MUDÉJAR

Genoveva Tusell García

ESQUEMA DE CONTENIDOS

1. Arte mudéjar: la atracción por lo islámico en las cortes cristianas

El término mudéjar es acuñado por José Amador de los Ríos en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1859. La palabra mudéjar procede del árabe *mudayyan –aquél a quien se la ha permitido quedarse–* y se aplica a los musulmanes a los que, tras la reconquista, se les permite permanecer en territorio cristiano conservando su religión y un status jurídico propio. Se trata pues de un término que define una condición étnica, religiosa o jurídica pero no artística, si bien los historiadores del arte deciden mantenerlo entendiendo el arte mudéjar como una realidad artística fruto de la convivencia de dos comunidades –musulmana y cristiana– en la España medieval. Atendiendo a esto, el arte mudéjar es el estilo artístico de inspiración musulmana que se desarrolla en España en la época medieval entre los siglos XI y XVI y por extensión también designa el arte hispanoamericano inspirado en él. Cronológicamente se establecen los inicios del mudéjar en la con-

quista por parte de por Alfonso VI del reino de Taifa de Toledo en 1085. Sin embargo, su final es bastante impreciso ya que se establecen dos fechas clave: la conversión forzosa de los musulmanes –en 1502 en la Corona de Castilla y 1526 en la Corona de Aragón– y la expulsión definitiva de los moriscos o conversos en 1609-1610. El arte mudéjar es una nueva realidad artística separada por completo del arte hispanomusulmán que nace como consecuencia de la convivencia de dos culturas en la España medieval, que no puede asimilarse ni a la historia del arte islámico ni al occidental, pues es un eslabón entre la Cristiandad y el Islam que debe estudiarse de forma autónoma.

La capitulación de Toledo ante Alfonso VI de Castilla (1085) y la toma de Zaragoza por Alfonso I el Batallador (1118) son el inicio de una situación nueva para los cristianos, que ocupan estos grandes núcleos urbanos aunque sin potencial para repoblarlos. Ante esta dificultad, se autoriza a la población musulmana vencida a permanecer en estos territorios bajo dominio cristiano conservando su propia religión, lengua y organización jurídica siempre que paguen un tributo. Algo parecido había sucedido ya tanto con los mozárabes como con los judíos que habían vivido tributando bajo dominio musulmán. De esta manera, los musulmanes están no sólo en al-Andalus, sino también en territorio cristiano. Se produce entonces la asimilación cultural de todo lo musulmán y la fascinación de los cristianos por las construcciones islámicas presentes en las ciudades conquistadas: los alcázares se transforman en palacios de los reyes cristianos y las mezquitas se consagran como catedrales o iglesias. Los reconquistadores tratan de implantar en los nuevos territorios su propio arte como símbolo de su dominio político, como ocurre en Granada con la construcción de la Capilla Real, la Catedral, el Hospital Real o el Palacio de Carlos V, pero al mismo tiempo aceptan las construcciones de los vencidos por las que sienten fascinación y atracción. La conquista del territorio islámico desvela ante los cristianos una sociedad más avanzada que la suya, al tiempo que las ciudades sometidas ofrecen edificios que pasan a ser utilizados por los cristianos sin apenas transformaciones. Prácticamente, sólo las mezquitas eran susceptibles de variar la orientación musulmana (sureste) por la cristiana (este), mientras que las alcazabas y palacios pasan directamente a convertirse en residencias de los monarcas y la nobleza cristiana.

2. La crisis del siglo XIV en Castilla: un factor condicionante en la difusión del mudéjar

Son muy numerosas las causas que explican el éxito del arte mudéjar y su expansión durante la Baja Edad Media por casi todo el territorio español. Se ha hablado de los condicionamientos geográficos para determinar la dificultad de expansión de la arquitectura románica y gótica que utiliza los sillares de

piedra tan escasos en algunos puntos de España, de una crisis económica que explica la difusión de unas construcciones más baratas o la existencia de una mano de obra rápida, eficaz y barata. Igualmente, se puede aludir a la decadencia en la influencia que Francia ejerce durante los siglos XI, XII y XIII sobre la arquitectura española, como vemos en edificios románicos, cistercienses o góticos. A partir del siglo XIII, la influencia del exterior fue sustituida por una cada vez más pujante arquitectura mudéjar. En este sentido, resulta muy interesante el punto de vista de Manuel Gómez-Moreno, que se refiere a una competencia entre dos sistemas de trabajo: la cantería románica y gótica influida por Francia, y los materiales y técnicas mudéjares de tradición islámica. El sistema de trabajo mudéjar ofrece una notable especialización en el proceso constructivo, especialmente a comienzos del siglo XV, sin embargo la documentación existente no nos permite cotejar la diferencia de costes entre ambos sistemas de trabajo.

La ciudad de Toledo, una vez bajo dominio cristiano, se mantiene desde finales del siglo XI como el foco más antiguo en la recepción de influjos artísticos islámicos, siendo el punto de partida para el desarrollo de todo el arte mudéjar. Otros expertos adjudican la primogenitura en el arte mudéjar al foco leonés de acuerdo a la datación de sus primeras manifestaciones. Sin embargo, es importante destacar cómo Toledo cuenta con un sustrato islámico que no encontramos en León. A pesar de la trascendencia de este tema, no contempla la posibilidad de la existencia de obras previas, perdiéndose de vista, de igual manera, que ambos focos forman parte del mismo proceso repoblador, en el cual, conforme la Corona de Castilla reconquista el territorio islámico, se produce indefectiblemente un trasvase de técnicas, tipologías y repertorios ornamentales. El foco toledano es el principal crisol del arte mudéjar en dirección norte, hacia el valle del Duero, y al sur hacia el Guadalquivir. Tan sólo es desplazado por el foco sevillano a partir de la renovación arquitectónica producida en la Andalucía del Guadalquivir tras el terremoto de Sevilla de 1355.

3. Problemas constructivos y decorativos. Elementos musulmanes y cristianos en el arte mudéjar

Una vez superada la fase de reutilización de los edificios islámicos, asistimos a un proceso constructivo en el que produce la selección del repertorio artístico mudéjar, una realidad caracterizada por la unidad dentro de la diversidad. Entre los elementos seleccionados figuran el material y el sistema de trabajo, pero se tiene en cuenta también la función a la que se destinan las nuevas obras y la valoración positiva de la estética musulmana por los grupos sociales que las promueven. Por ello se utilizan tipologías muy diversas, siendo frecuente que en la arquitectura palatina se adopten modelos de

tradición hispanomusulmana –califal, taifa y almohade–, mientras que en la arquitectura religiosa se empleen modelos cristianos –románicos y góticos– asociados a elementos de inspiración islámica como las armaduras de madera, los repertorios ornamentales o la estructura de las torres campanarios. Veremos cómo detrás de estas construcciones aparecen siempre dos grupos sociales –nobleza y pueblo– claramente diferenciados del alto clero –obispos y abades– cuyas catedrales, monasterios y conventos se rigen por patrones artísticos europeos.

El uso del ladrillo, la mampostería, la argamasa, el yeso, la madera y la cerámica constituyen los fundamentos de la nueva arquitectura. Se trata de materiales de honda tradición hispanomusulmana, mucho más económicos, que comportan una mayor rapidez de ejecución, una abundancia y un menor costo en cuanto a mano de obra. El arte hispanomusulmán, tras la etapa del califato cordobés en el que se utilizan sillares de piedra y mármol, se transforma a partir de los reinos de Taifas en una arquitectura de materiales pobres que son los mismos que en el mudéjar. Existen pues razones económicas en esta adecuación a los materiales autóctonos, que son ejecutados por una mano de obra más competitiva y mejor capacitada. No obstante, hay que aclarar que sus alarifes no son necesariamente mudéjares, si bien son los más numerosos, puesto que también se documenta la intervención de cristianos y judíos.

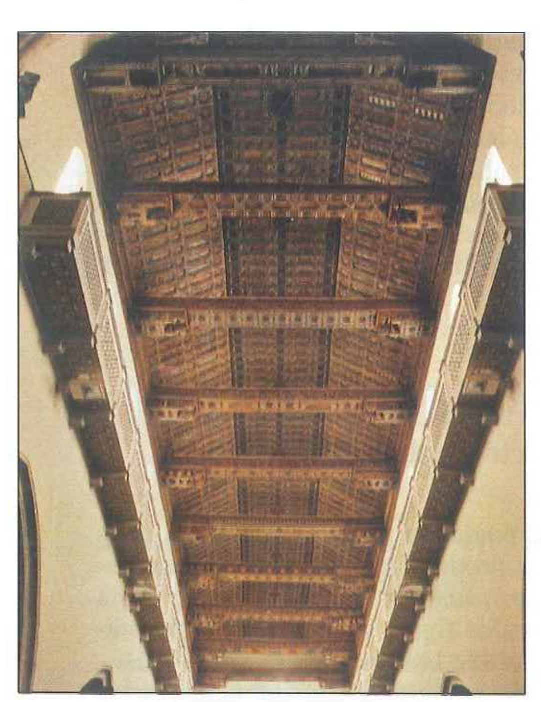


Figura 1. Techumbre con armadura de *par y nudillo*. *Catedral de Santa María (Teruel).*

El ladrillo es el material más importante del arte mudéjar y se utiliza tanto en el aspecto estructural como ornamental, complementándolo con el uso de techumbres de madera, yeserías y cerámica vidriada. Las techumbres de madera constituyen la nota más diferenciadora de la arquitectura mudéjar y se utilizan en todo tipo de construcciones, ya sean civiles o religiosas. Pueden agruparse en dos tipologías: el *alfarje*, que se usa para cubrir techos planos; y la cubierta a dos aguas o *de par y nudillo* (fig. 1), que se caracteriza por su forma trapezoidal. En ocasiones, para aumentar la resistencia de los dos faldones, se añaden en los lados menores del rectángulo otros dos faldones más en cuya arista se coloca una viga a la que se denomina *lima* que puede ser *una* (lima bordón) o *doble* (limas moamares). Como consecuencia, este tipo de cubierta se denomina *armadura de limas*, *a cuatro aguas* o *en forma de*

artesa, que no debe confundirse con artesonado o decoración de artesones o casetones. A su vez, estas techumbres reciben el calificativo de *armaduras apeinazadas* o *ataujeradas*, dependiendo de que su decoración de lazo sea ensamblada o clavada. Las yeserías constituyen verdaderos tapices decorativos en los muros de palacios y capillas, fundiéndose motivos islámicos como la doble palma, el ataurique, lazos o estrellas con otros góticos que incluyen hojas de vid o roble. En la decoración en yeso también tienen cabida temas figurados como animales, seres fantásticos o escenas cortesanas, e incluso la epigrafía. Como consecuencia de todo ello, existen una serie de escuelas vinculadas a cada uno de los focos regionales, entre los que destacan Castilla y Andalucía por la mayor abundancia y antigüedad de sus manifestaciones. A partir del siglo XV, la introducción de motivos flamígeros hace que se unifique el repertorio y las escuelas entre sí. La cerámica vidriada cumple un doble papel ornamental y funcional al ser aplicada generalmente como zócalos o arrimaderos de palacios y capillas, conservándose también en algunas solerías. Para su ejecución se emplean dos procedimientos: el alicatado o piezas recortadas que se combinan entre sí y el azulejo o losetas vidriadas cuya decoración se establece previamente siguiendo la técnica de cuerda seca o de cuenca o arista. Hasta el siglo XV coexisten ambos procedimientos, generalizándose los azulejos de cuenca o arista a partir del siglo XVI. Una variante de esta cerámica arquitectónica, presente en fustes, discos o paños ornamentales, es característica de la arquitectura religiosa aragonesa, aunque aparece también en Toledo y Andalucía.

Además de estas técnicas y materiales arquitectónicos, debemos destacar la existencia de otras manifestaciones artísticas complementarias propiamente mudéjares, como son la producción de alfombras, tejidos, muebles, cerámica, así como de objetos de metal y cuero. Las alfombras proceden de los talleres de Alcaraz y, desde mediados del siglo XV, de Chinchilla. Al igual que las alfombras, los guadamecíes se emplean para decorar las habitaciones preservándolas del frío o el calor revistiendo sus paredes. También se utilizan como cojines, almohadones y frontales de altar, utilizando en su fábrica piel de carnero curtida dorada y policromada. En cuanto a mobiliario, se realizan piezas en madera como arcas, arcones, puertas y armarios en los que se funden motivos islámicos y cristianos, añadiéndose incrustaciones de piezas de marfil, hueso o de otras maderas de diferentes colores. Estas técnicas, más ricas y dificultosas, se aplican a objetos de lujo como cajitas, arquetas, arcas y sillas. Por último, es importante destacar la producción en cerámica vidriada de una gran variedad de piezas de uso doméstico, generalmente procedentes de los talleres de Paterna y Manises. En este último centro se produce una de las cerámicas de lujo más importantes de la Edad Media que, incluso, rivaliza con las vajillas de metales preciosos usadas por la monarquía y la nobleza. Se trata de la loza de Manises, cuyo proceso de producción con tres cochuras, la última a baja temperatura y con fuego reductor, sigue la técnica islámica utilizada en la cerámica conocida como de reflejo metálico. Un carácter menos

lujoso tienen las piezas cerámicas realizadas en verde y manganeso, técnica heredada del califato de Córdoba cuyos centros productores fueron Teruel, Paterna y Manresa.

4. Principales ejemplos

Tradicionalmente, atendiendo a la diversidad característica del mudéjar, se analizan artísticamente sus construcciones de acuerdo a los distintos focos regionales, con el fin de profundizar en las características y personalidad del mudéjar en cada zona. Sin embargo, aunque esta sistematización es importante, nos impide obtener una visión unitaria del mudéjar dificultando la visión total y globalizadora del fenómeno artístico y anulando la influencia ejercida por los distintos focos entre sí. Esta división en focos regionales no contempla la posibilidad de la existencia de obras previas, ni las influencias en cuanto a técnicas, tipologías y repertorios ornamentales, reduciéndose todo en ocasiones a una rivalidad entre los focos leonés y toledano respecto a la primogenitura en el origen del arte mudéjar. Por ello optaremos aquí por seguir los criterios formulados por la historiografía francesa y por expertos como Gonzalo Borrás, buscando una vía de análisis más sociológica que distingue entre el mudéjar cortesano y el popular. De acuerdo a esta sistematización, el **mudéjar cortesano** representa la vertiente más uniforme de este proceso artístico y procede del patrocinio de la corte o los grandes señores territoriales, que se encargan de introducir los nuevos repertorios. En cambio, el **mudéjar popular o de pervivencia** contempla aquellas manifestaciones populares que se desarrollan de forma más espontánea y en las que el sustrato local tiene una fuerte impronta, dando lugar a variedades regionales agrupadas bajo distintos focos: leonés, castellano viejo, toledano, aragonés, extremeño y andaluz. De esta manera, se evitan las dificultades añadidas que conllevan otros criterios como el de evolución artística y cronológica, la clasificación en función de sus materiales o la sistematización que atiende al origen de sus componentes artísticos.

4.1. *El mudéjar cortesano*

Si el mudéjar popular presenta características propias de cada foco regional, el cortesano nos ofrece influencias y artistas importados por los monarcas o los grandes señores. Al conquistar las ciudades islámicas, estos monarcas cristianos quedan deslumbrados por sus palacios, instalándose en ellos y convirtiéndolos en sus propias residencias. Así sucede con Alfonso VI de Castilla

y los palacios y la *Almunia Real* de Toledo o con los reyes de Aragón y la *Aljafería* de Zaragoza. Desde el momento en que Alfonso I el Batallador conquista la ciudad de Zaragoza en 1118, los reyes de Aragón convierten la *Aljafería* en palacio cristiano construyendo nuevas dependencias en estilo mudéjar, en especial durante el reinado de Pedro IV. Con el tiempo, los monarcas acometen reformas bien adaptando obras anteriores o construyendo otras nuevas, aunque en cualquiera de los casos el modelo a imitar es el islámico. A lo largo de los siglos XII y XIV se construyen una serie de monumentos de tipología religiosa y civil que se distribuyen por León, Castilla la Vieja, Toledo y Sevilla, que son encargados por la monarquía o los grandes señores y se caracterizan por la importación de nuevas formas.

A partir de 1340 Alfonso XI comienza la construcción del *Palacio de Tordesillas*, fiel reflejo de la tradición almohade, que después remodela Pedro I y que acabará convirtiéndose en el convento de Santa Clara. El propio Pedro I emprende también la construcción de un palacio en el *Alcázar de Sevilla* entre 1364 y 1366 (fig. 2), en el que se desarrolla la tradición formal almohade junto a una decoración vegetal de influencia gótica. Considerado como una de las obras más importantes de la arquitectura mudéjar, en él trabajan alarifes mudéjares procedentes de Toledo y Sevilla junto con artistas granadinos proporcionados por el sultán Muhammad V. El Alcázar de Sevilla es el resultado de un largo y complejo proceso constructivo iniciado en el siglo X por Abderramán III, que manda construir la Dar al-Imara o primitiva fortaleza, a la que se añaden con el tiempo distintos recintos y palacios o Cuartos. La imagen del palacio real musulmán, tal como se ofreció al rey Fernando III una vez conquistada Sevilla, se completa con la actuación de la dinastía almohade en los *Patios del Yeso* y *del Crucero*. La fachada principal del palacio mudéjar de Pedro I se levanta, como es habitual en la arquitectura doméstica hispanomusulmana, al fondo del *Patio de la Montería*, a través del cual se accede a los patios interiores mediante pasillos en recodo. La fachada se dispone en

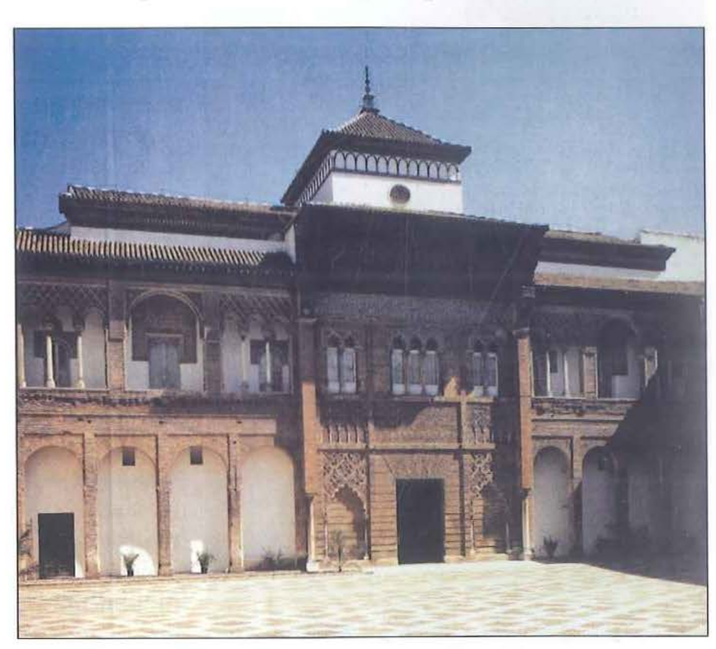


Figura 2. *Palacio del rey Don Pedro*, fachada. *Alcázar de Sevilla*, siglo XIV.

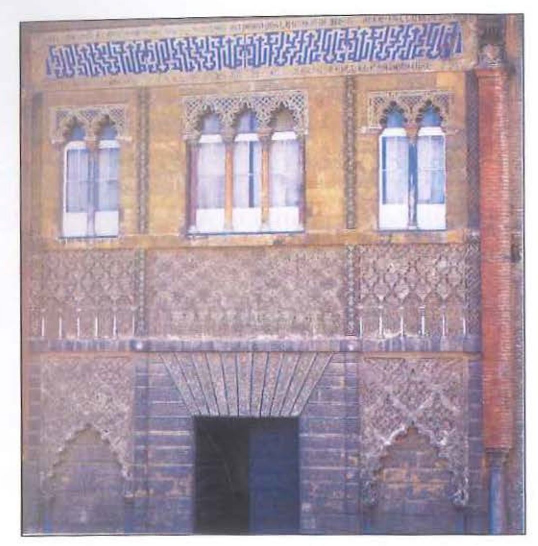


Figura 3. *Palacio del rey Don Pedro,* detalle de la fachada. *Alcázar de Sevilla,* siglo XIV.

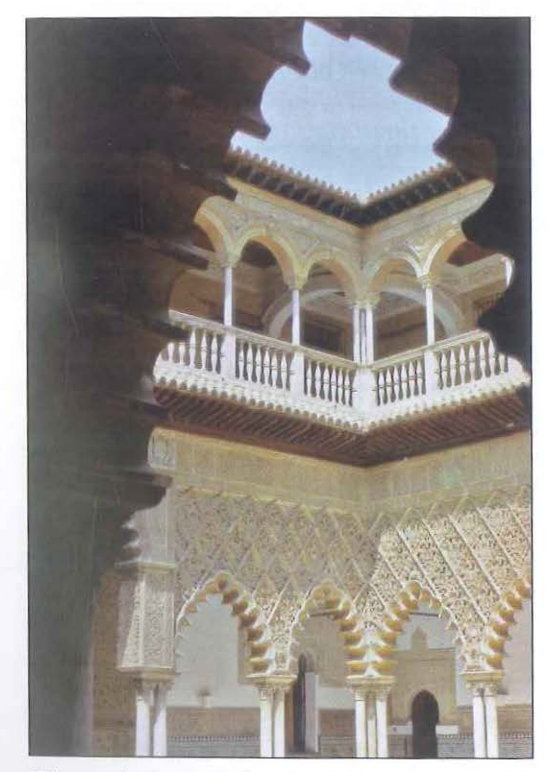


Figura 4. *Patio de las Doncellas, Palacio del rey Don Pedro, Alcázar de Sevilla*, siglo XIV.

tres calles enmarcadas por pilastras que se prolongan en zapatas para sustentar un gran alero de madera obra de artífices toledanos. La puerta, adintelada con jambas de almohadillado al gusto cordobés, está flanqueada por arcos ciegos prolongados en paños de *sebka* según la tradición almohade local (fig. 3). En el piso alto se abren ventanas de arcos gemelos lobulados que se alternan con arcos de medio punto peraltados en los laterales. La parte central queda rematada por un friso de cerámica rodeado por una inscripción en caracteres góticos donde se indica la fecha del comienzo de la obra. La composición general de la fachada se asemeja a la del Cuarto de Comares de la Alhambra, construida en fechas muy próximas. Queda patente además cómo la participación de alarifes musulmanes procedentes de Sevilla introduce nuevos elementos arquitectónicos y decorativos que modifican las tradicionales prácticas locales. En su interior destaca el *Patio de las Doncellas* (fig. 4), muy reformado, en torno al cual se abren otros espacios como el *Salón de Embajadores*.

Los grandes señores territoriales siguen en sus residencias y palacio la pauta marcada por la monarquía. De esta forma, durante los siglos XIV y XV, se reforman las antiguas fortalezas, construyen nuevos castillos y levantan en las ciudades sus palacios urbanos. Ejemplo de ello son los *Castillos de Escalona* (Toledo) o *Belmonte* (Cuenca) y los *Palacios de los Ayala* –actual convento de Santa Isabel de los Reyes– o el llamado *del Rey don Pedro*, ambos en Toledo. Este proceso constructivo desplegado por los estamentos más elevados de la sociedad determina la creación de un modelo de palacio mudéjar cuyas características están plenamente defini-

das a partir de mediados del siglo XIV. Este palacio se caracteriza por su carácter cerrado al exterior, sus muros de ladrillo y su portada en piedra en la que se superponen puerta y ventana, coronada por un alero de madera. En su interior, su distribución gira en torno a un patio, alrededor del cual se abren las distintas estancias, que siguen dos modelos: el más habitual, de sala estrecha y alargada acotada en sus extremos por alcobas; y otro de salón cuadrado que puede ir rodeado por habitaciones. Se busca un efecto de lujo y riqueza revistiendo todas sus estancias con un zócalo de azulejería a partir del cual se desarrollan las yeserías hasta el arranque de la techumbre de madera y disponiendo alfombras y tapices en sus muros.

En este capítulo del mudéjar cortesano no debemos olvidar otras construcciones patrocinadas por reyes y nobles como son los oratorios o capillas privadas y las capillas funerarias que, incorporadas a palacios, monasterios, catedrales o iglesias, son un símbolo de religiosidad o responden a una necesidad de perpetuar la memoria de sus linajes. Al igual que en los palacios, en ellas domina la impronta islámica, pues se inspiran en la *qubba* musulmana, es decir, en un espacio cúbico cubierto por cúpula. El ejemplo más antiguo de estos oratorios es la *Capilla de la Asunción* del Monasterio de las Huelgas (Burgos). Entre las capillas funerarias merece la pena señalar la *Capilla Real* de la Mezquita de Córdoba, que establece un modelo que se expande por Andalucía –especialmente en Sevilla– alcanzando incluso a Castilla. Situada junto a la *Capilla de Villaviciosa*, posee una cúpula de arcos cruzados y una decoración en la parte alta de tradición almohade encargada por Alfonso X entre 1258 y 1260. Más tarde, en 1371, Enrique II la reconstruye para enterramiento de su padre añadiendo una decoración de influencia nazarí. También se realizan sepulcros mudéjares con decoración con yeserías, como el de *Fernandus Petri* (hacia 1242) en la *Capilla de Belén* del Convento de Santa Fe de Toledo. En los enterramientos también queda patente el lujo alcanzado por los tejidos hispanomusulmanes y mudéjares, como podemos ver en el *Panteón Real* del Monasterio de las Huelgas de Burgos.

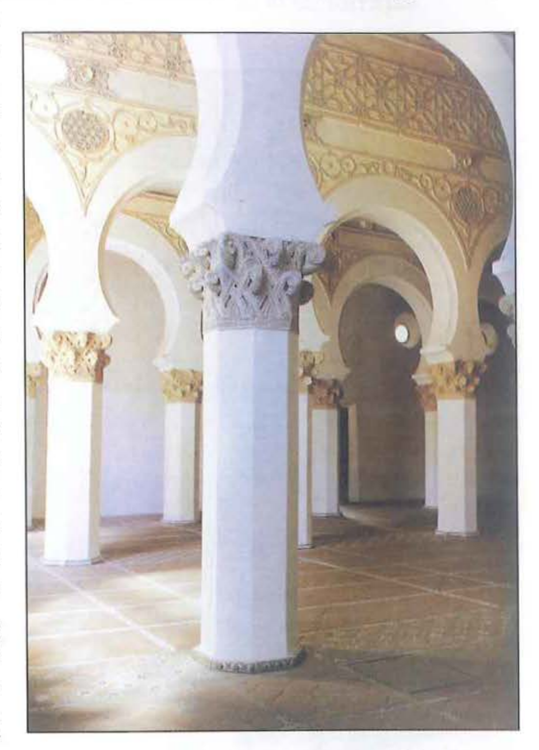


Figura 5. *Sinagoga de Santa María la Blanca*, interior (Toledo, primera mitad del siglo XIII).

Mención aparte merece la comunidad judía, cuyos medios económicos y situación privilegiada hacen posible que puedan acometer importantes encargos artís-

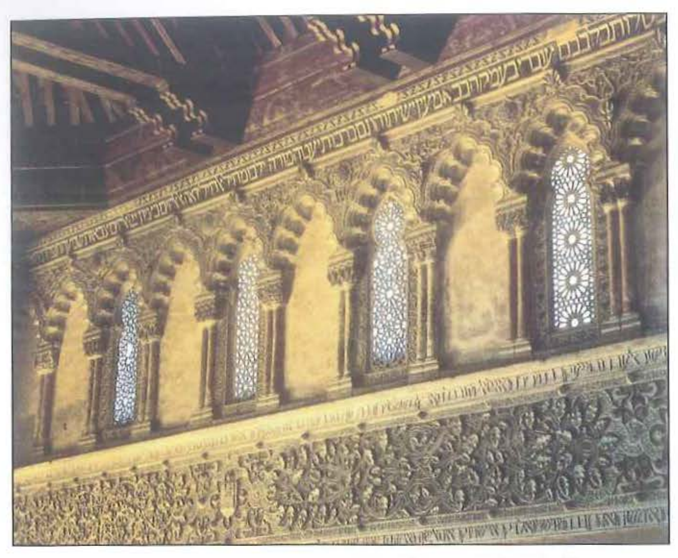


Figura 6. *Sinagoga del Tránsito*, decoración de la parte superior de la nave (Toledo, hacia 1356).

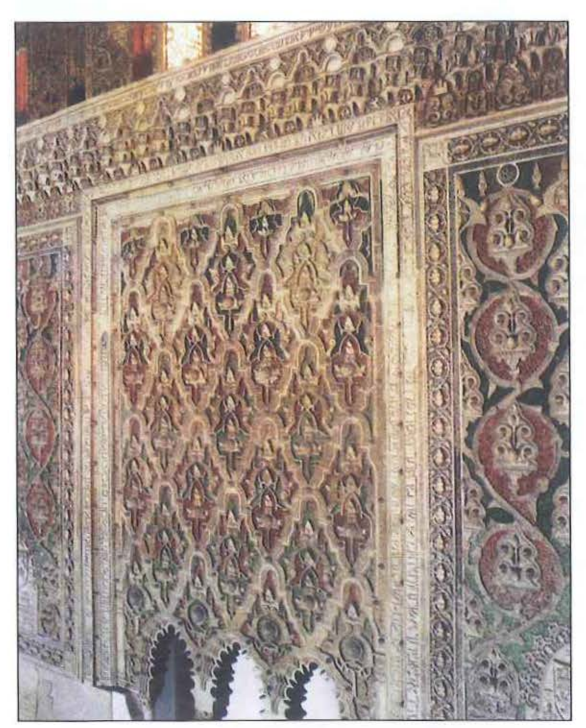


Figura 7. *Sinagoga del Tránsito*, detalle de las yeserías del interior (Toledo, hacia 1356).

ticos en los que adoptan las nuevas fórmulas mudéjares. Se conservan tres sinagogas que incorporan las nuevas corrientes artísticas del momento al haber estado patrocinadas por miembros vinculados a las cortes de los distintos monarcas: se trata de las Sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito en Toledo y la Sinagoga de Córdoba. La *Sinagoga de Santa María la Blanca* (fig. 5) data de la primera mitad del siglo XIII y es fiel testimonio de la temprana llegada de la estética almohade a Castilla. Con un exterior de paramentos lisos, presenta una planta rectangular irregular con cinco naves separadas por arcos de herradura sostenidos por pilares bajos con grandes capiteles con decoración vegetal y de piñas. Sobre los arcos, una delicada ornamentación cubre los muros con motivos vegetales y geométricos y medallones con lacerías. A partir de 1401 se consagra como templo cristiano y en el siglo XVI se le añade una cabecera con tres capillas con decoración renacentista, obra atribuida a Alonso de Covarrubias.

La *Sinagoga de Córdoba*, de comienzos del XIV, se inserta en la corriente cordobesa que aplica una rica decoración de yeserías de raigambre almohade. Por último, la *Sinagoga del Tránsito* (fig. 6), cuyo nombre deriva de su dedicación al culto cristiano tras la expulsión de los judíos en 1492. Construida hacia

1356 por el tesorero y consejero de Pedro I de Castilla, consta de una gran sala rectangular en cuyo muro oriental se sitúa el tabernáculo donde se depositan los rollos de la Torah. Para destacar este emplazamiento, el muro recibe una rica decoración de yeserías distribuida en tres cuerpos, alojando el central una pequeña hornacina con tres arcos lobulados (fig. 7). El empleo del esquema de rombos o *sebka*, así como la utilización del ataurique o la cornisa de mocárabes revela las influencias del arte nazarí de Granada. El resto de las paredes presenta un ancho friso en la parte alta con temática vegetal de inspiración musulmana unida a motivos naturalistas inspirados en el gótico toledano como hojas de vid o de roble. Por encima y rodeando toda la sala podemos ver una galería de arcos lobulados, ciegos o con celosías, sobre la que se apoya la techumbre de madera con armadura de *par y nudillo*. El resultado es una perfecta síntesis de tres culturas al utilizar la organización geométrica y los motivos vegetales hispanomusulmanes junto a la flora gótica toledana y la decoración epigráfica en hebreo.

4.2. *El mudéjar popular o de pervivencia*

Frente a la arquitectura cortesana de influencia islámica, existe otra de carácter popular y eminentemente religiosa que toma como inspiración los modelos cristianos, bien sean románicos o góticos. Esta inspiración cristiana ha hecho que algunos especialistas se refieran a estas construcciones como *románico en ladrillo* o *gótico-mudéjar*, sin embargo la estética de estas construcciones, materiales, elementos y motivos ornamentales nos permite hablar de una arquitectura religiosa mudéjar con un carácter completamente autónomo. Este mudéjar popular o de pervivencia está asociado a zonas rurales o a barrios de las ciudades, lo que propicia la utilización de modelos locales que se repiten con frecuencia de forma invariable y determinan su escasa evolución, utilizando materiales baratos y mano de obra capacitada. El ladrillo va a ser el material más utilizado tanto en el aspecto constructivo –muros, pilares, arcos o voladizos– como en el decorativo –arquerías ciegas, frisos, paños ornamentales–. Su uso se complementa con el de la madera para las techumbres y las yeserías en su decoración interior, generalmente asociadas a sepulcros y capillas.

Tomando como punto de partida estos rasgos generales, este mudéjar popular tiene un marcado carácter local que determina la existencia de variantes regionales en las que, según el caso, pueden quedar más patentes las influencias románicas o góticas o las califales, taifas o almohades. De manera general se puede decir que el románico prevalece en Castilla y el área toledana, el cisterciense y almohade en Sevilla, o el influjo taifa y del gótico mediterráneo en Aragón.

Foco mudéjar leonés y castellano viejo

Con independencia de que este foco ostente o no la primacía en el origen del mudéjar, su origen se encuentra en Sahagún (León) donde, a partir del último cuarto del siglo XII, se genera un modelo que se difunde por toda la zona castellana. Se trata de una iglesia de planta basilical de tres naves y cabecera de tres ábsides semicirculares que sigue el modelo románico difundido a través del Camino de Santiago. Este modelo se completa con la cubierta con bóveda de horno en los ábsides, los arcos de medio punto en las naves y las arquerías ciegas superpuestas que decoran los ábsides. Junto a estas arquerías ciegas, siempre de medio punto en un primer momento, aparecen también como motivos ornamentales los recuadros o rehundidos, las bandas de ladrillos dispuestas en vertical o a sardinel y los frisos de esquinillas o dientes de sierra. Esta decoración pasa a partir del último tercio del siglo XII hasta comienzos del XIV de los ábsides a los muros laterales y el testero occidental. A todo esto se unen los precedentes monumentales mozárabes y la mano de obra mudéjar que llega desde Toledo.

Las iglesias mudéjares conservadas se localizan fundamentalmente en dos áreas geográficas: la denominada *Tierra de Campos*, con edificios relacionados con el modelo derivado de Sahagún; y la llamada *Tierra de Pinares* al sur del Duero, con los centros de Toro, Cuellar, Olmedo y Arévalo, cada uno con sus rasgos específicos. La *Iglesia de San Tirso de Sahagún* (fig. 8) es una de las construcciones más antiguas de la zona, pues data del siglo XII. Sobre unos cimientos de piedra románicos se construye un templo en ladrillo con planta pseudobasilical de tres naves separadas por arcos de medio punto (fig. 9). Al exterior destaca su decoración con arcos ciegos y molduras de ladrillo, pero sobre todo su original torre sobre el presbiterio con arquerías abiertas. La *Iglesia de San Lorenzo de Sahagún* nos ofrece una imagen muy similar en cuanto a decoración y posee una torre de idéntica disposición. Con pos-

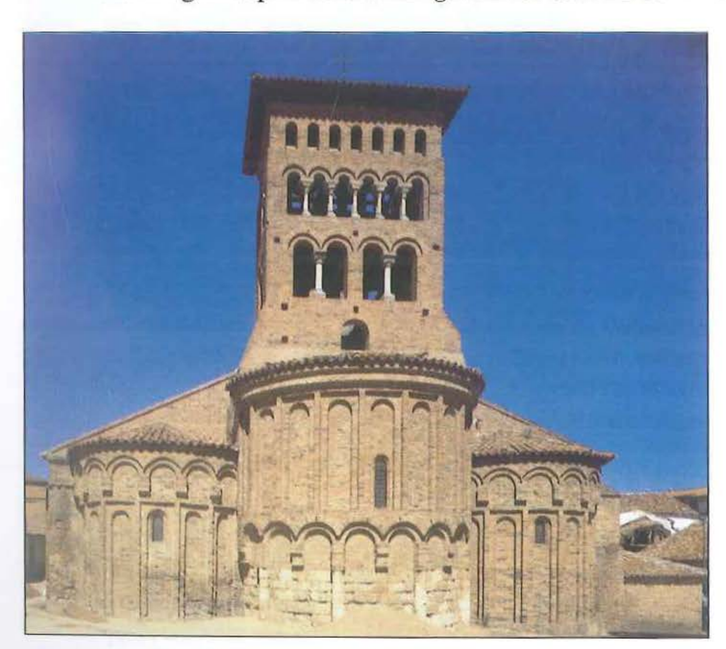


Figura 8. *Iglesia de San Tirso de Sahagún*, exterior (León, siglo XII).

terioridad veremos cómo el cuerpo de estas torres aparece completamente liso y se decora en ocasiones con arcos ciegos, como es el caso de la *Iglesia de San Martín de Arévalo*. En su interior destaca el sistema para cubrir los tramos de la escalera mediante cañones rampantes de tradición románica. Aunque no queda nada del primitivo *Monasterio de San Pedro de las Dueñas* (fig. 10), su iglesia es un ejemplo de este mudéjar popular. El templo presenta una planta y alzado románicos con tres ábsides, pero al exterior el ábside central –mayor en altura– nos ofrece un friso con arcos ciegos de medio punto doblados. La torre de ladrillo arranca del tramo recto del ábside y en ella los alarifes mudéjares siguen el modelo de las de Sahagún. Las *Iglesias de San Lorenzo y Santa María de la Vega* en Toro presentan un exterior de ladrillo con arcos ciegos simples o doblados, diminutas ventanas y recuadros de esquinillas.

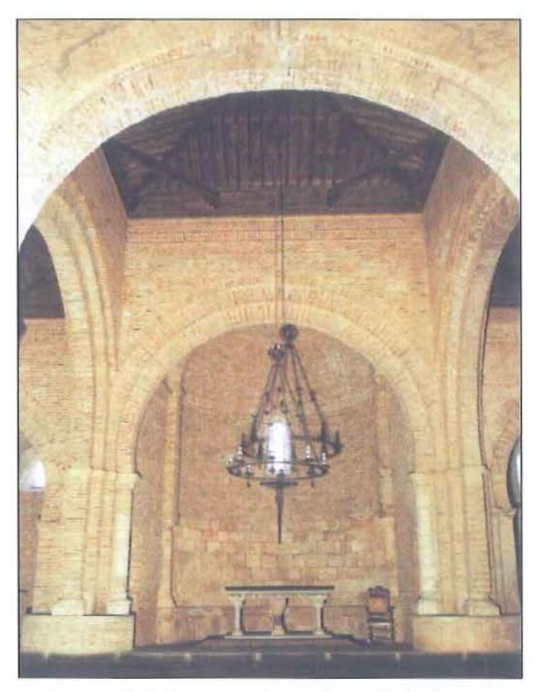


Figura 9. *Iglesia de San Tirso de Sahagún*, vista interior de la cabecera (León, siglo XII).

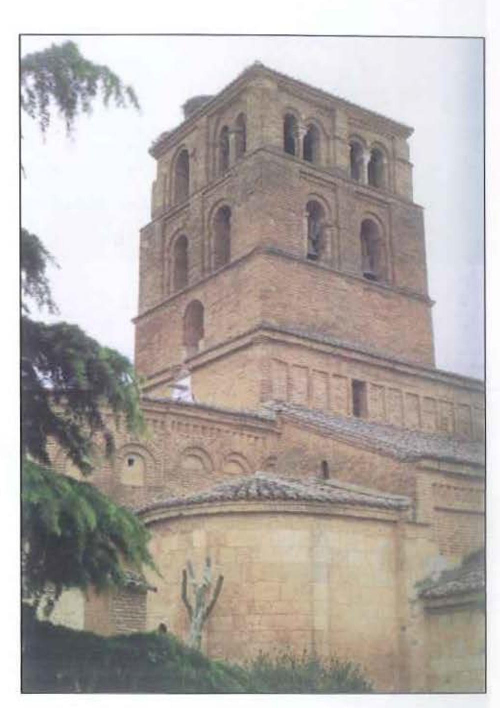


Figura 10. *Monasterio de San Pedro de las Dueñas*, exterior.

Foco mudéjar toledano

La reconquista de Toledo en 1085 por Alfonso VI determina el punto de partida del mudéjar en esta zona, que se extiende desde Talavera de la Reina hasta Guadalajara. El punto originario y lugar donde se concentran las principales edificaciones es lógicamente Toledo, donde se conservan importantes

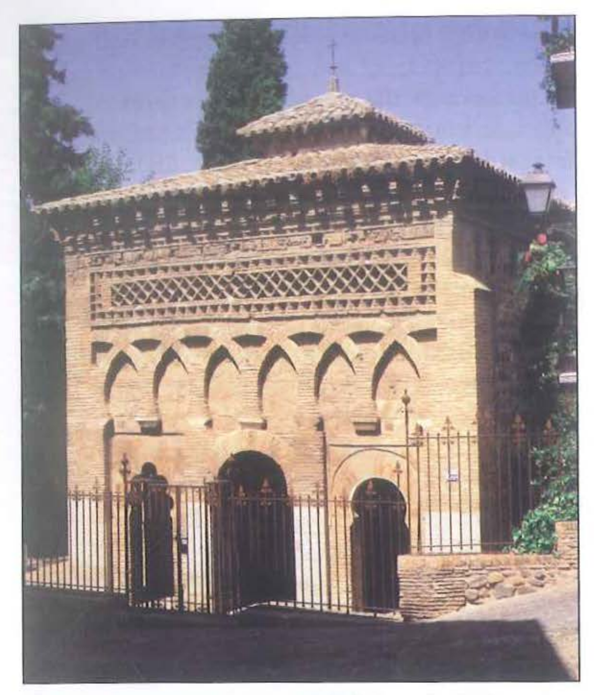


Figura 11. *Mezquita del Cristo de la Luz*, entrada (Toledo, siglos X-XII).

precedentes islámicos. Uno de ellos es la *Mezquita del Cristo de la Luz* (fig. 11), construida en el año 999 con planta cuadrada y cubierta por nueve pequeñas cupulillas. Tras la conquista de la ciudad se consagra como templo cristiano y en 1182 se dona a la Orden de los Caballeros Hospitalarios de San Juan bajo la advocación de la Santa Cruz. Es entonces cuando se edifica un ábside adosado al este con basamento de mampostería y ladrillo en la parte superior con decoración a base de arcos de herradura, lobulados y de medio punto separados por frisos de ladrillos en esquina, yeserías en el interior y vigas talladas en techumbres y aleros (fig. 12). La influencia de la *Mezquita del Cristo de la Luz* define el tipo de ábside toledano caracterizado por: basamento de mampostería y series de arquerías ciegas de ladrillo –arcos de medio punto doblados derivados del románico castellano y arcos de herradura apuntada trasdosados por lobulados siguiendo modelos locales–. Para sostener el alero aparecen los canecillos de ladrillo inspirados en los modillones de rollo califales, que terminan por convertirse en un motivo típicamente toledano. Un rasgo más de este foco es la utilización de un único ábside frente a los



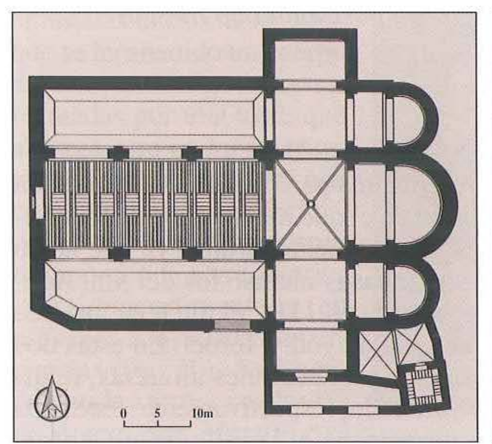
Figura 12. *Mezquita del Cristo de la Luz*, exterior de la cabecera (Toledo, siglos X-XII).

tres que aparecen generalmente en Castilla y en algunos otros ejemplos toledanos.

En un primer momento se adopta la planta basilical de tres naves separadas por arcos de herradura sobre columnas reutilizadas, pilares o pilares con columnas adosadas. Así sucede en las Iglesias de *San Sebastián*, *San Lucas*, *Santa Eulalia* y *San Román* de Toledo. Alrededor de mediados del siglo XIII se introduce la influencia gótica en las iglesias mudéjares toledanas, como podemos ver en la *Iglesia de Santiago del Arrabal* (fig. 13), con tres naves de mayor altura que los antiguos modelos ya que sus arcos apuntados se apoyan sobre altos pilares, crucero y tres ábsides semicirculares (figs. 14 a y b). Las naves se cubren con techumbre de madera con armadura de *par y nudillo* y la cabe-



Figura 13. *Iglesia de Santiago del Arrabal*, cabecera y torre (Toledo, mediados del siglo XII).



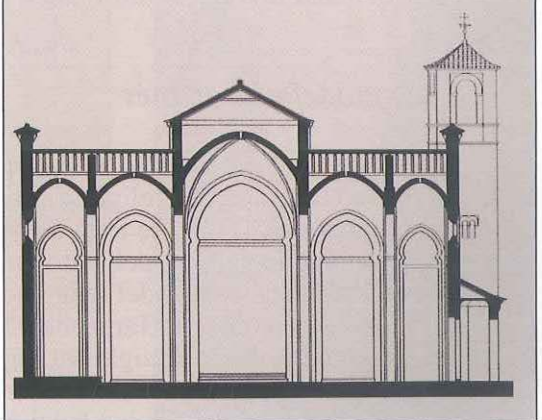


Figura 14. *Iglesia de Santiago del Arrabal*: a. planta y b. alzado (Toledo, mediados del siglo XII).

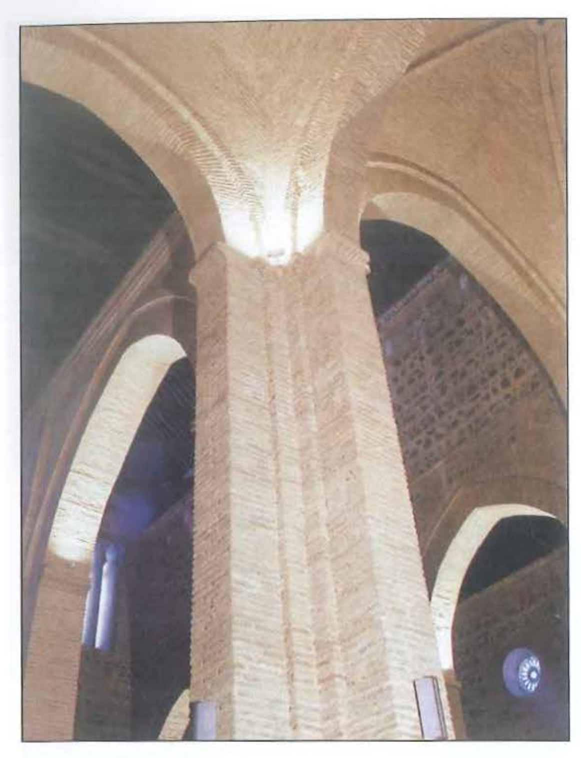


Figura 15. *Iglesia de Santiago del Arrabal*, arcos de las naves y cubiertas (Toledo, mediados del siglo XII).

cera con bóveda de crucería de ladrillo (fig. 15). Es posible que se utilizara un alminar antiguo como torre, lo que explicaría el hecho de que se encuentra aislada del templo, además de estar realizada en mampostería en su parte inferior y posea un doble arco de herradura en una ventana. El cuerpo alto del campanario, realizado en ladrillo, posiblemente se añade en el siglo XIII.

En este sentido, es importante señalar cómo las torres de las iglesias mudéjares toledanas siguen el esquema de los alminares islámicos: planta cuadrada con machón central, en torno al cual discurre la escalera sostenida por bóvedas en salidizo o por aproximación de hiladas. Los exteriores responden a dos modelos: el más antiguo, realizado en mampostería encintada, con cuerpo superior de ladrillo y vanos de herradura doblados con alfiz como ocurre en *Santiago del Arrabal*, *San Lucas* y *San Sebastián*–; y otro tipo, fechado en torno a finales del XIII, en el que el cuerpo superior se compone de una superposición de frisos de arquerías, como vemos en *San Román*, *Santo Tomé* o la *iglesia parroquial de Illescas*.

Foco mudéjar aragonés

El foco aragonés no sólo es el que presenta una personalidad más acusada dentro de la arquitectura religiosa, sino también el que mayor densidad monumental presenta, si bien se trata de obras relativamente tardías, ya que no se conserva ningún edificio del siglo XII y son escasos incluso los del XIII. Además de Zaragoza, capital del reino reconquistada en 1118, el mudéjar aparece en ciudades como Borja, Tarazona, Daroca, Calatayud y Teruel. En estas dos últimas existen desde el siglo XII importantes producciones alfareras, realizándose piezas de reflejo metálico, verde y morado, respectivamente. Este foco se define por el papel fundamental que desempeña el ladrillo frente a otros materiales, siendo poco habituales las techumbres de madera y las yeserías. El uso prácticamente exclusivo del ladrillo determina que al aplicarse de forma

ornamental se utilicen una gran variedad y riqueza de motivos. La cerámica vidriada se convierte en un rasgo singular del mudéjar aragonés, utilizándose en un primer momento sólo en piezas aisladas como fustes cilíndricos, platos o azulejos; para a partir del XIV conformar amplios paños donde piezas de formas variadas, fabricadas a molde, rellenan las tramas geométricas de ladrillo.

La arquitectura mudéjar aragonesa se caracteriza también por la asimilación de las estructuras del gótico levantino de finales del siglo XIII y XIV. La tipología de iglesia más común es de una o tres naves cubiertas por bóvedas de crucería en ladrillo y, sólo de forma excepcional, se emplean las techumbres de madera de *par y nudillo*, como sucede en la *Catedral de Santa María* en Teruel (mediados del siglo XIII) (fig. 1). En el primer tercio del siglo XIV se crea una tipología singular denominada *iglesia-fortaleza*, de nave única rectangular con cabecera recta, dividida en su interior en tres capillas. Dispone de capillas laterales entre contrafuertes y sobre ellas, rodeando el templo, discurre una tribuna corrida a modo de paseador o adarve defensivo. Magníficos ejemplos de esta tipología son las *iglesias de la Virgen* de Tobed, *San Félix* en Torralba de Ribota o *San Juan Bautista* en Herrera de los Navarros, todas ellas fechadas a partir de mediados del siglo XIV.

En cuanto a sus elementos ornamentales, el mudéjar aragonés recurre al modelo taifa de la *Aljafería* de Zaragoza. Las torres de las iglesias aragonesas tienen una clara inspiración almohade, siguiendo la tipología de la *Giralda* de Sevilla, es decir, parecen alminares musulmanes a los que se ha añadido un cuerpo de campanas. Pueden estar formadas por una torre que alberga otra en su interior, entre las cuales discurre una escalera de acceso al cuerpo de campanas, al mismo tiempo que la torre interior está compartimentada en estancias abovedadas superpuestas (fig. 16). Así sucede con las torres cuadradas de *Ateca, San Martín* y *el Salvador* en Teruel (fig. 17) y *la Magdalena* de Zarago-

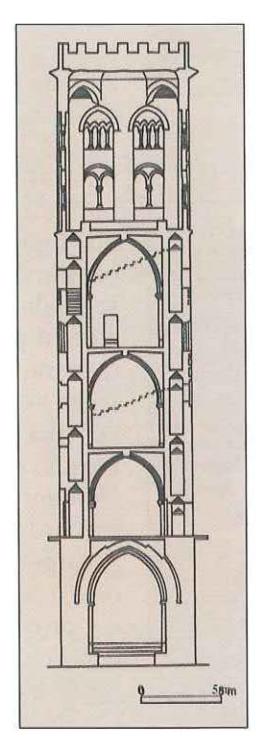
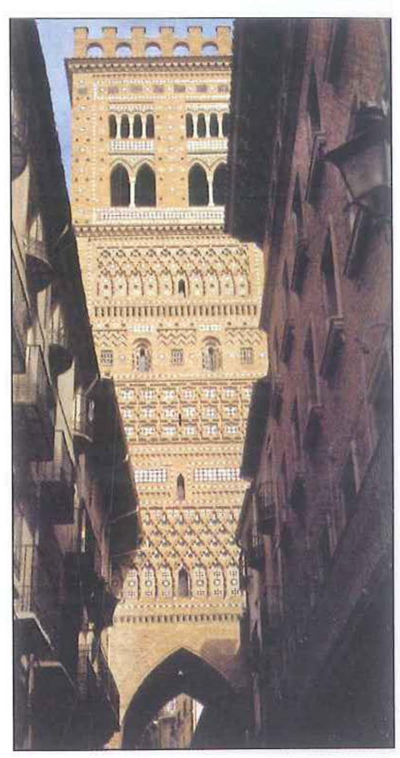


Figura 16. *Torre del Salvador*, sección (Teruel).


Figura 17. *Torre del Salvador* (Teruel).

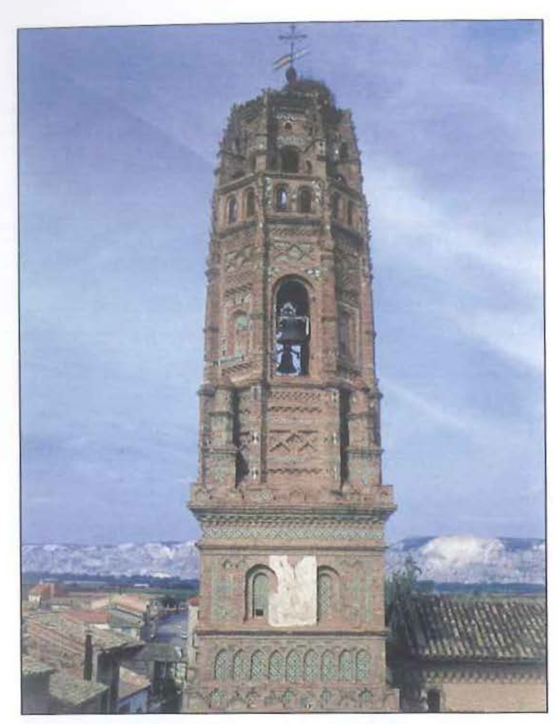


Figura 18. *Iglesia parroquial de Utebo*, torre parroquial (Zaragoza).

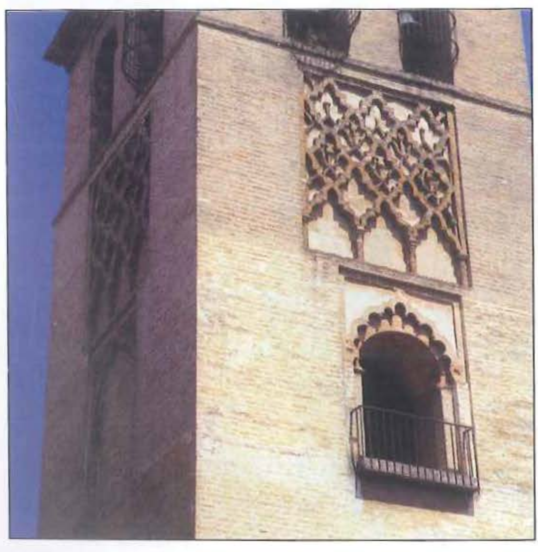


Figura 19. *Iglesia de Omnium Sanctorum*, vista de la torre campanario (Sevilla).

za o los campanarios octogonales de *San Pablo de Zaragoza* o de *Tauste*, datados entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV. La pujanza del mudéjar aragonés es tal que pervive no sólo durante el siglo XVI, como en el caso de torres de base cuadrada y remate octogonal como la de Utebo (fig. 18), sino que se extiende en ocasiones hasta el siglo XVII tras la expulsión de los moriscos.

Foco andaluz

El proceso de reconquista y repoblación de esta zona nos obliga a establecer dos zonas marcadamente diferenciadas: la Andalucía occidental incorporada a la Corona de Castilla en la segunda mitad del siglo XIII, y la Andalucía oriental donde la existencia del reino nazarí no permite el desarrollo del mudéjar granadino y malagueño hasta 1492. En el proceso de implantación del mudéjar podemos distinguir una primera etapa en la que predomina la influencia cristiana y una segunda en la que se crea ya una arquitectura propiamente mudéjar. De esta manera, durante la segunda mitad del siglo XIII los conquistadores introducen una arquitectura gótica arcaizante, mezcla de tradiciones cistercienses y elementos burgaleses, e incluso con recuerdos románicos, en la que se incorporan tímidos detalles de tradición islámica. Esta influencia cristiana proviene de Córdoba y Sevilla, dando lugar a un tipo de iglesia basilical de tres naves sin crucero y con tres ábsides, completamente abovedada o con bóveda de crucería en el presbiterio y techumbre de madera en las naves, cubierta que se convierte en

habitual en la etapa posterior. En el testero occidental de los templos se añade una torre que sigue la disposición de los alminares almohades tanto en su disposición interna como decoración exterior (fig. 19). La diferenciación entre los distintos centros proviene del material utilizado ya que Córdoba sigue la tradición califal y utiliza la piedra aparejada a soga y tizón, mientras en Sevilla se utiliza el ladrillo probablemente por influjo almohade.

A partir del siglo XIV, con la incorporación plena de la tradición hispanomusulmana predominantemente almohade, se abre una nueva fase cuyos dos centros mantienen sus rasgos propios. El mudéjar cordobés adquiere una vertiente más decorativa gracias un uso abundante de las yeserías, mientras el sevillano se convierte en un foco creador que difunde sus nuevas concepciones no sólo por la Baja Andalucía, sino también por Extremadura y Canarias. En esta amplia zona se desarrollan dos modelos de iglesias sevillanas. La primera, en la que persiste con mayor fuerza la influencia gótica, se caracteriza por la utilización de capilla mayor abovedada con crucería, naves separadas por arcos apuntados y techumbre de madera. Sus principales ejemplos se datan a partir del terremoto de 1355 y entre ellos podemos destacas la *Iglesia de San Pablo de Aznalcázar*, considerada el prototipo, o las *iglesias* sevillanas *del Omnium Sanctorum* (fig. 20) y *San Andrés*. El segundo modelo, el más original de la arquitectura mudéjar sevillana, es conocido como el tipo del Aljarafe ya que deriva de la *qubba* islámica, y presenta una capilla mayor de planta cuadrada con cubierta ochavada, bien sea cúpula o techumbre de madera. Este modelo se difunde más tarde por Toledo y Castilla la Vieja y entre sus mejores exponentes figuran la *Iglesia de Nuestra Señora del Valle* en Palma del Condado, la *Ermita de Gelo* y la *Iglesia parroquial de Benacazón*.

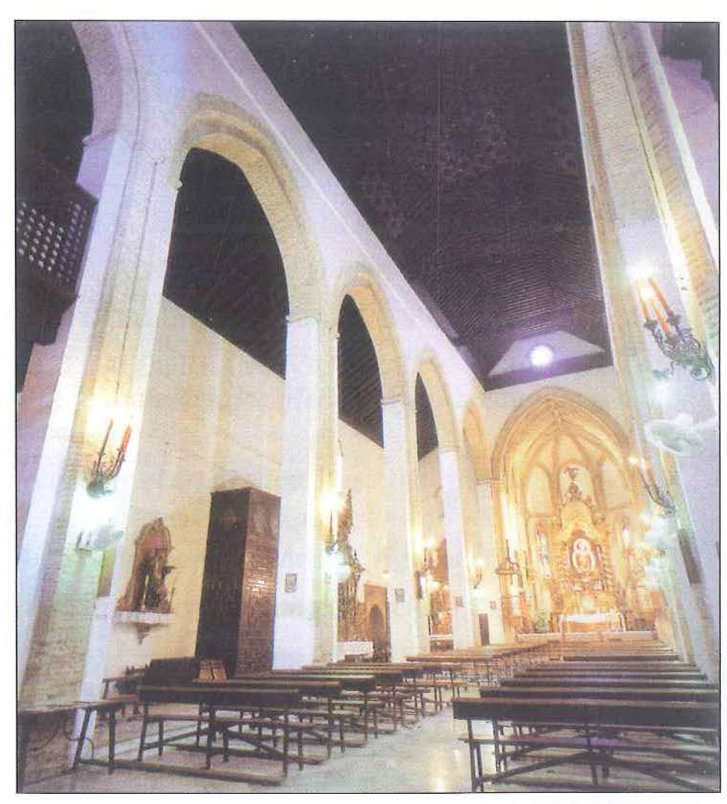


Figura 20. *Iglesia de Omnium Sanctorum*, interior de la nave central (Sevilla).

BIBLIOGRAFÍA

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.: *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Madrid, Editorial Sílex, 1994. Este libro realiza un análisis crítico de las distintas definiciones y caracterizaciones del arte mudéjar, contemplando las relaciones y convivencia de la cultura cristiana y mudéjar durante siglos.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura mudéjar*. Madrid, Editorial Cátedra, 2005. Esta obra aborda de manera pormenorizada la arquitectura mudéjar desde el siglo XIII hasta el XVI, aludiendo a los debates y cuestiones generales sobre las delimitaciones espacio-temporales surgidos respecto a este estilo artístico, analizando sus características en España y su significación en América.

V.V.A.A.: *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Madrid, Editorial Electa y Museo sin Fronteras, 2000. Además de contar con un interesante prólogo que analiza el contexto histórico artístico y las características del estilo mudéjar, este libro realiza varios recorridos por las provincias españolas deteniéndose en sus construcciones más destacadas.

BIBLIOGRAFÍA

AZCÁRATE RISTORI, J.M.: *Arte Gótico en España*. Madrid, Cátedra, 1990.

BENÉVOLO, Leonardo: *El Diseño de la ciudad. El arte y la ciudad medieval*. Barcelona, 1977.

BIALOSTOCKI, J.: *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid, Itsmo, 1998.

BORRÁS GUALIS, Gonzalo M.: *El Islam. De Córdoba al mudéjar*. Madrid, Editorial Sílex, 1994.

DUBY, G.: *La escultura: el testimonio de la Edad Media desde el siglo V al XV*. Barcelona: Carroggio, 1989.

DUBY, Georges: *La época de las catedrales: arte y sociedad 980-1420* Madrid, Cátedra, 2002 (última edición).

DURLIAT, M.: *Introducción al arte medieval de occidente*. Madrid, Cátedra, 1979.

ERLANDE-BRANDENBRUG, A.: *El arte gótico*. Akal, Madrid, 1992

ERLANDE- BRANDENBURG, A.: *La catedral gótica*. Akal, Madrid, 1993.

ESPAÑOL, F.: *El arte gótico (I)*. Madrid, Historia 16, 1989.

GONZÁLEZ VICARIO, M. T., ALEGRE CARVAJAL, E. y TUSELL GARCÍA, G.: *Historia del Arte de la Antigua Edad Media*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2009.

GOZZOLI, M.C.: *Cómo reconocer el arte gótico*. Barcelona, Editorial Médica y Técnica, 1980.

GRODECKI, L. y otros: *Arquitectura gótica*. Madrid, Aguilar, 1989.

GUDIOL RICART, José: *Pintura gótica catalana*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1986.

JANTZEN, Hans: *La arquitectura gótica*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1970.

LAMBERT, Élie: *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. 3ª ed. Madrid, Cátedra, 1985.

LÓPEZ GUZMÁN, Rafael: *Arquitectura mudéjar*. Madrid, Editorial Cátedra, 2005.

MARTINDALE, Andrew: *El arte gótico*. Barcelona, Ediciones Destino, 1994.

MOMPLET MÍGUEZ, A. E.: *El arte hispanomusulmán*. Madrid, Ediciones Encuentro, 2004.

NIETO ALCAIDE, Víctor: *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid, Editorial Cátedra, 1978.

PANOFSKY, Edwin: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid, La Piqueta, 1986.

PANOSFKY, E.: *Los primitivos flamencos*. Madrid, Cátedra, 1998.

PATCH, O.: *La miniatura medieval*. Madrid, Alianza, 1987.

PIQUERO, Mª A.B.: *La pintura gótica de los siglos XIII y XIV*. Barcelona, Editorial Vicens Vives, 1989.

SIMSON, Otto von: *La catedral gótica*. 3ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1986.

TOMAN, Rolf (Ed.): *El Gótico. Arquitectura, Escultura y pintura*. Ullmann, Colonia, 2004.

TORRES BALBÁS, L.: *Artes almorávide y almohade*. Madrid, Instituto de Estudios Africanos. Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1955.

TORRES BALBÁS, L.: *La Alhambra y el Generalife de Granada*. Madrid, Editorial Plus-Ultra, 1953

V.V.A.A.: *El arte mudéjar. La estética islámica en el arte cristiano*. Madrid, Editorial Electa y Museo sin Fronteras, 2000.

YARZA LUACES, J.: *Arte medieval*. Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

YARZA, J.: *El Arte gótico (y II)*. Madrid, Historia 16, 1989.

YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Madrid, Nerea, 1993.

YARZA LUACES, J.: *Baja Edad Media (Introducción al arte español: los siglos del Gótico*; T IV). Madrid, 1994.